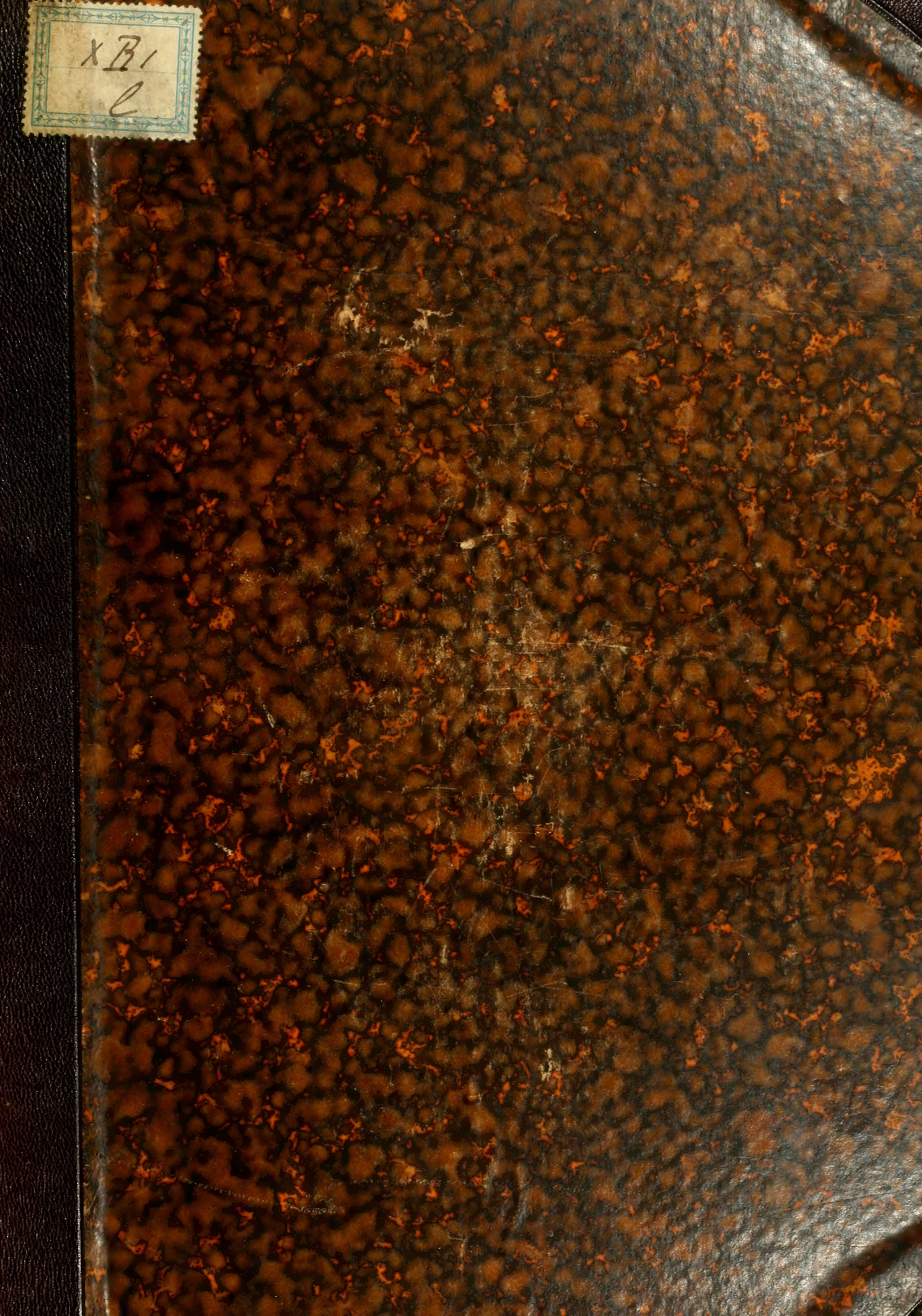
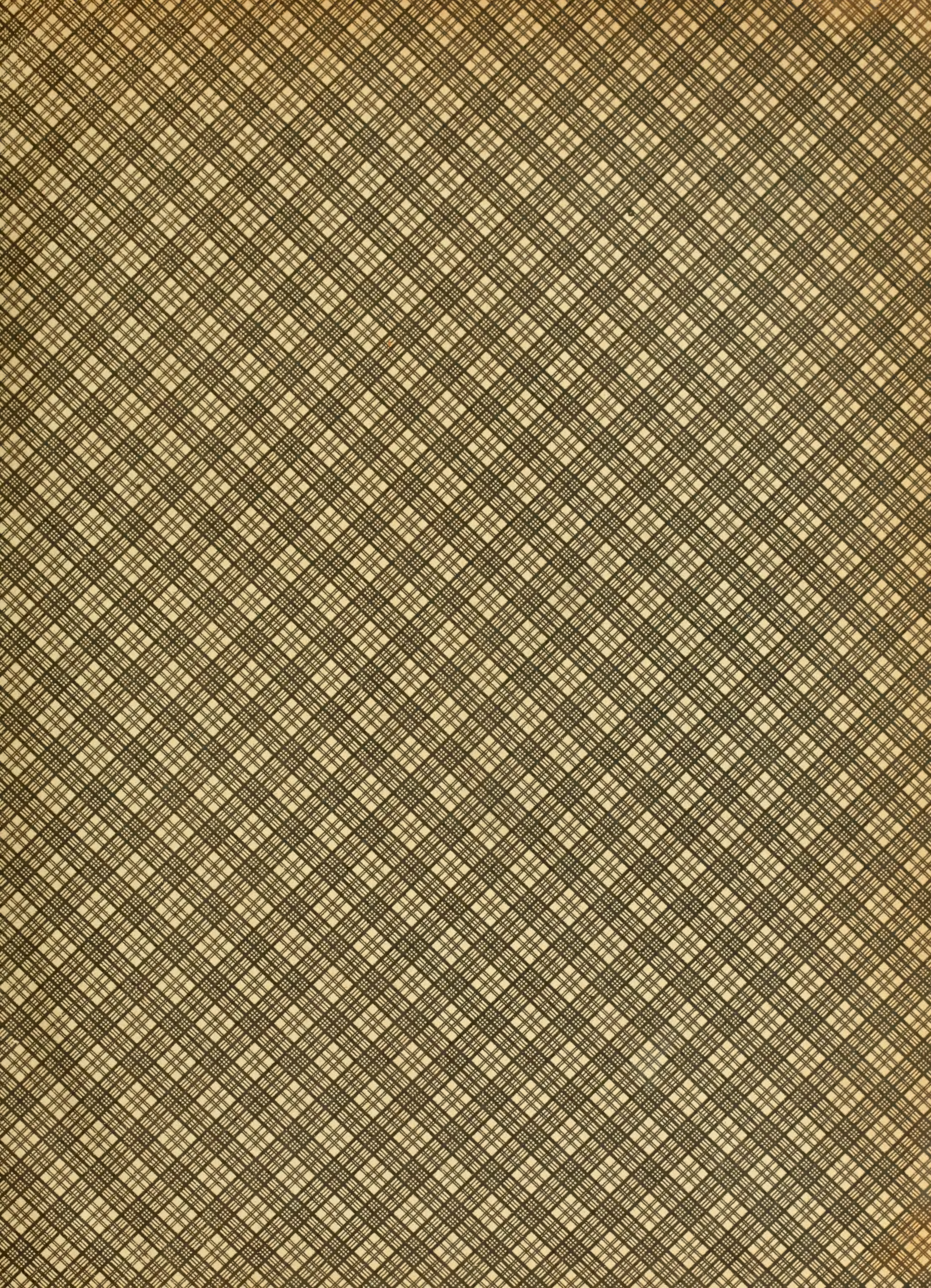




ZEITSCHRIFT
FÜR
BILDENDE KUNST.

Herausgegeben

von

PROF. DR. CARL VON LÜTZOW
Bibliothekar der K. K. Akademie der Künste zu Wien.

NEUE FOLGE

Dritter Jahrgang



LEIPZIG
Verlag von E. A. Seemann
1892.





Inhalt des dritten Jahrganges.

Seite

Allgemeine und historische Aufsätze.

Architektur.

Plastik.

Malerei.

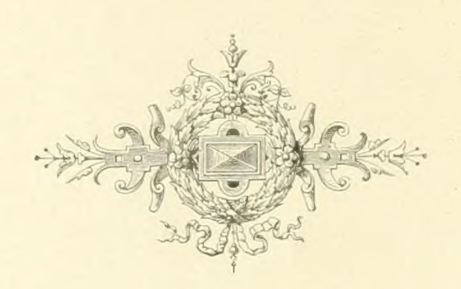
Graphische Künste.

Bücherschau.

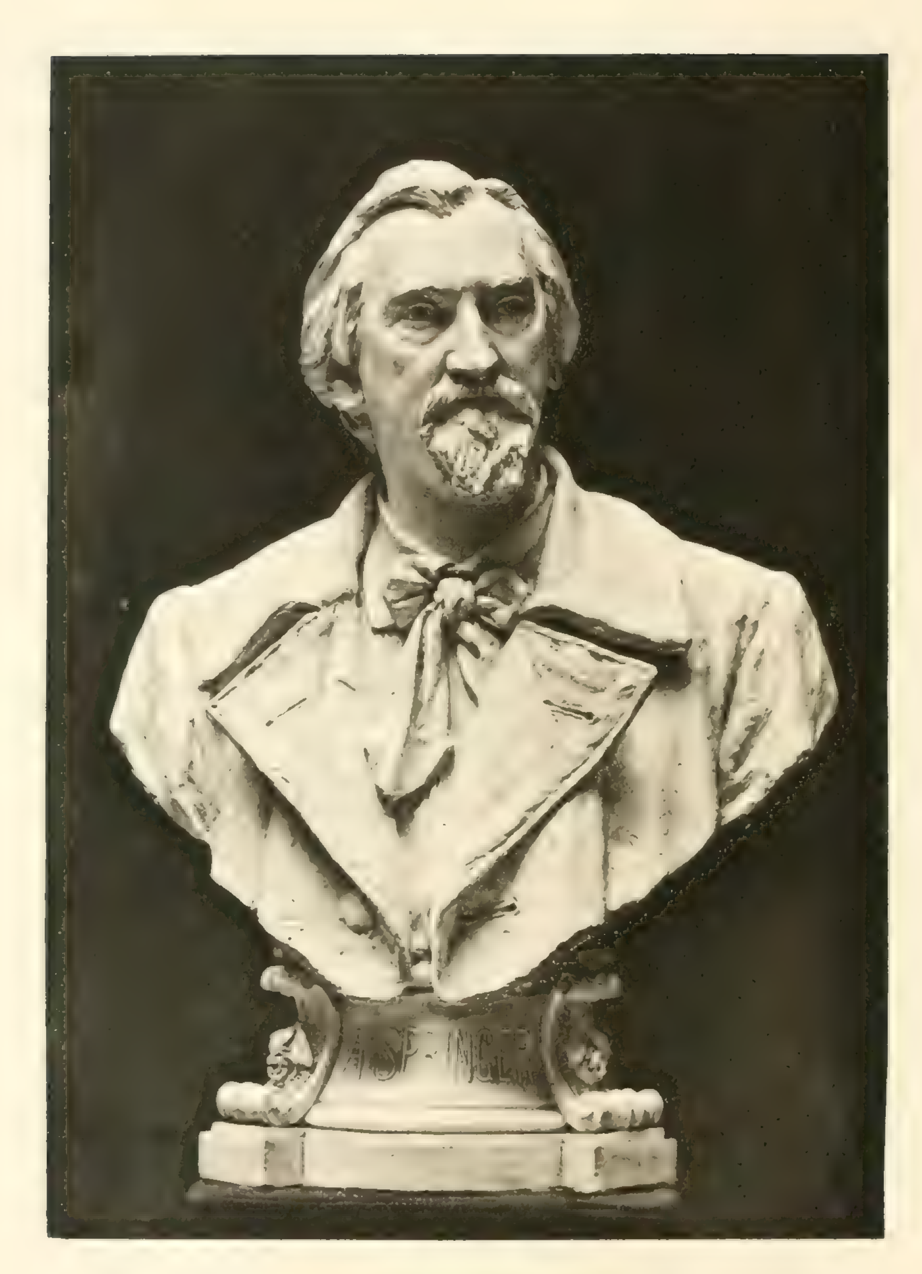
NB. Die Kleinen Mitteilungen sind ins Register der Kunstchronik aufgenommen.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

(Die mit † bezeichneten sind Einzelblätter. Die Abbildungen der auf mehrere Hefte verteilten Aufsätze folgen hintereinander.)







ANTON SPRINGER.

VON *W. VON SEIDLITZ.*

I.



EI dem Hinscheiden Springers drängte sich allen die Empfindung auf: der Mann ist nicht zu ersetzen. Nicht nur die akademische Jugend, ganz Deutschland hat in ihm einen Lehrer verloren, der einzig in seiner Art war und in solcher Gestalt schwerlich von der Zukunft wird erwartet werden können. War er doch während der letzten fünfundzwanzig Jahre schlechtweg der Vertreter seines Faches, der Kunstgeschichte überhaupt. Die Fäden der Forschung auf allen Einzelgebieten liefen in seiner Hand zusammen, vertrauensvoll konnte das Publikum zu ihm als der anerkannten Autorität emporblicken, und wo sachkundiger Rat von nöten war, da wurde Springer um solchen angegangen. Er hat das Glück gehabt, der Kunstgeschichte als einer Wissenschaft in der Epoche ihrer Jugend die Wege ebnen und ihr die Anerkennung der gelehrten Zunft erringen zu können. Die Beherrschung des Gesamtgebietes, die damals noch möglich war, wird aber jetzt auch in diesem Fach kaum mehr erreichbar sein. Die Kunstgeschichte also empfindet den Verlust dieses ihres Meisters am stärksten; denn sie sieht sich nun vor einen Scheidepunkt gestellt, da es gilt neue Wege zu suchen und neue Führer zu finden, statt des einen der bisher genügte und der mit sicherer Hand ihre Schritte lenkte.

Kummer und schwere Sorgen sind dem arbeitsamen Manne durchaus nicht erspart gewesen. Legt man aber einen über das bloß egoistische Glückseligkeitsbedürfnis hinausgehenden Maßstab an sein Leben an, so schöpft man daraus die tröstliche Gewissheit, dass ihm ein Maß des Glückes beschieden war, dessen nur die wenigsten teilhaftig werden. Ganz abgesehen von dem freudigen Gefühl des Säemanns, der die von ihm in regelmäßiger Wiederkehr ausgestreuten Keime, die Früchte sauren Schweißes, vielfältig emporsprossen sieht, so dass er von Jahr zu Jahr den Umkreis seiner Thätigkeit weiter und weiter ausdehnen kann — hat Springer während seiner nicht allzu reichlich bemessenen Lebenszeit durch andauernden Fleiß, unablässiges Verfolgen bestimmter vorgesteckter Ziele und eine Frische und Beweglichkeit des Geistes, die ihm bis zuletzt treu blieb, es möglich gemacht, die mannigfaltigen und umfassenden Aufgaben, die er sich gestellt hatte, so gut wie vollständig zu lösen. Liegt darin nicht die Erfüllung eines der kühnsten Wünsche, die der Mensch hegen kann?

Durchaus organisch entwickelte sich seine Forscherpersönlichkeit, mit Vor- und Rückschritten, aber immer reicher sich gestaltend. Von Anbeginn an fasst er mit Feuereifer zwei Punkte ins Auge: das Gedankenleben des Mittelalters, soweit es sich in der Kunst äußert, und die künstlerischen Bestrebungen der Gegenwart, die auf eine noch ungewisse Zukunft deuten. Die erste dieser Aufgaben hat er, in Form von unzähligen Einzelaufsätzen, in einer Weise gelöst, dass er selbst wohl kaum Wesentliches hätte hinzufügen können. Die andere, ihrer Natur nach unlösbare, hat er, ein unermüdlicher Ringer, in regelmäßigen Zwischenräumen stets wieder von neuem angefasst, bis es ihm gelungen ist, sie wenigstens so weit zu bemeistern, als das überhaupt in menschlicher Kraft liegt. Dann aber ist er durch sein ganzes Leben hindurch zweien Lieben treu geblieben, die seinem aufs Maßvolle und Gesetzmäßige gerichteten Wesen besonders nahe zu stehen schienen: Raffael und Dürer, die vollgültigen Vertreter italienischer und deutscher Kunst. Dem ersteren im Verein mit Michelangelo errichtete er ein Denkmal, das in solcher abgeklärter Form auch nur zu seiner Zeit aufgeführt werden konnte und durch sein Bestehen noch weit über die Gegenwart hinaus segenbringend wirken wird; an die Biographie Dürers aber, des Meisters, der schon über seine Kinderzeit

einen verklärenden Schein ergoss, hat er noch in seinen letzten Lebenszeiten die abschließende Hand legen können. Während er den Anfang, die Höhepunkte und den vorläufigen Abschluss unserer Kultur in erschöpfender Weise zur Darstellung brachte, unterließ er es nicht, auch allen dazwischen liegenden Zeiten unausgesetzt seine Aufmerksamkeit zuzuwenden. Aus diesen mannigfaltigen Bemühungen ging dann eine Zusammenfassung des gesamten Gebietes der Kunstgeschichte hervor, die einen vollkommenen Überblick über den Stand der gegenwärtigen Forschung gewährt.

Noch höher aber als dieses glückliche Gelingen ist der Umstand zu preisen, dass Springers Arbeiten vermöge der Strenge ihrer Methode und des Maßhaltens im Urteil, wie sie wesentlich zur Ausgestaltung der Kunstgeschichte als einer Wissenschaft beigetragen haben, so auch aller Voraussicht nach dazu berufen sind, dauernd die Grundlage für den weiteren Ausbau dieses Faches zu bilden. Denn nimmer sich selbst genugthuend hat Springer eine jede seiner Arbeiten stets und so lange immer wieder von neuem einer Prüfung, Berichtigung und Ergänzung unterzogen, bis deren Ergebnisse die für ihn und das heißt zugleich für seine Zeit erreichbare Bestimmtheit, Klarheit und Durchsichtigkeit erlangt hatten. Und wie seine Schriften, so wird auch die Persönlichkeit dieses Mannes durch die Selbstentsagung, die er durch solches Verfahren bewies, und durch die Unbeirrbarkeit, womit er bei der strenghistorischen Forschungsweise beharrte, seinen Nachfolgern wie den späteren Geschlechtern zum Muster dienen, das nicht ungestraft aus den Augen verloren werden darf.

Hat er sich auch schon früh in den Dienst der Wissenschaft gestellt, so ließen doch seine Anfänge eine andere Entwicklung vermuten. Als jugendlicher Feuergeist hatte er, der im Jahre 1825 (13. Juli) in Prag als Sohn des Braumeisters des Klosters Strahow geboren war, sich im Revolutionsjahre 1848 mitten in hochgehende politische Bewegung gestürzt, zuerst ein von mehr als 500 Zuhörern, darunter den besten Köpfen Prags, besuchtes Kolleg über die Geschichte der französischen Revolution gelesen, dann bis 1851 in seiner Vaterstadt als Publizist, natürlich in oppositionellem Sinne, gewirkt, bis er sich davon überzeugen musste, dass seines Bleibens dort nicht länger sei, und er nach Bonn übersiedelte, wo er erst endgültig, mit 26 Jahren, der Kunstgeschichte sich zuwandte, aber infolge des Misstrauens, das er durch seine politische Vergangenheit auf sich geladen hatte, erst nach fast neun Jahren (1860) eine feste Anstellung als Professor erhielt.

Früh bereits hatte er freilich seine kunsthistorischen Studien begonnen. Er selbst erzählt, wie mächtig das Dürersche Rosenkranzbild, das er als Kind fast täglich vor Augen hatte, auf seine Phantasie eingewirkt habe. Mit 21 Jahren las er denn auch schon sein erstes kunsthistorisches Kolleg, an der Prager Kunstakademie. Bald darauf verbrachte er ein Jahr in Rom und unternahm nach 1848 Studienreisen nach Frankreich, England, Belgien und den Niederlanden. Aber die litterarische Thätigkeit auf dem kunsthistorischen Gebiet nahm er erst 1854 auf. Vorher hatte ihn die Politik ganz in Anspruch genommen. Immerhin zeigt ein Aufsatz, den der Zwanzigjährige in Schweglers Jahrbüchern der Gegenwart (1845, S. 1022) unter dem Titel: Kritische Gedanken über die Münchener Kunst, veröffentlicht hatte und als dessen Verfasser er sich später in vertrautem Gespräch bekannte, wie er sich anfangs zu Kunstfragen stellte.

Den Aufsatz selbst, der im Sinne jener Zeit von beißenden Tiraden gegen Königtum und Pfaffenherrschaft erfüllt war, konnte er freilich nicht mehr als ein Kind seines Geistes anerkennen; aber dessen Grundanschauung, die Verdammung jener charakterlosen, mit den Formen willkürlich spielenden Münchener Kunst der Zeit König Ludwigs, hat er gegen den Schluss seiner Laufbahn doch als eine in der Hauptsache richtige anerkennen und in seine Darstellung dieser Periode wieder aufnehmen müssen, nachdem er in der Zwischenzeit während einiger Jahrzehnte einer weit versöhnlicheren, aber auch weniger eindringenden Anschauungsweise gehuldigt hatte.

Auf diesen so gut wie unbekannt gebliebenen Aufsatz wird hier deshalb Gewicht gelegt, weil er, abgesehen von den darin dargelegten, völlig überwundenen und jetzt ganz unverständlich gewordenen politischen Theorien, den unverfälschten Springer zeigt, wie er von Natur aus war und wie er am Schluss seines Lebens, nach Vollendung seines Lebenswerkes und nach Überwindung der Schuleinflüsse, sich wieder darstellte. Denn alles lässt darauf schließen, dass ihm die Hegelsche Geschichtsanschauung, die er 1848 zum Gegenstand seiner Tübinger Promotionsschrift machte, wenn sie ihm auch einen festen Halt für seine Studien bot, doch andererseits so viele Schwierigkeiten in Bezug auf eine freie und unbefangene Anschauung der Dinge in den Weg legte, dass er zeit seines Lebens einen guten Teil seiner Arbeitskraft darauf zu verwenden gehabt hat, sich zur Selbständigkeit und daher auch Allgemeingültigkeit seines Urteils hindurchzuringen.

Dass er solches aber zustande gebracht hat, bildet einen Hauptruhmestitel für ihn und hat seinem Wirken die Weihe und die Gewähr der Fortdauer verliehen.

Tief einschneidend in sein Leben wurden aber vorerst die wenigen Jahre, die er in Prag der politischen Wirksamkeit widmete. Als der erste Privatdozent, den Osterreich überhaupt besessen, hatte er sich dort habilitirt. Seinen ersten Vortrag über die französische Revolution eröffnete er mit den Worten: „Wenn man noch vor einem Jahre in diesen ehrwürdigen Räumen das Wort Revolution ausgesprochen hätte — ich glaube, sie wären vor Schrecken darüber zusammengestürzt.“ Man kann sich das helle Aufleuchten seiner tiefliegenden Augen bei solcher Stimmung vorstellen. Da entstellende Niederschriften dieser Vorträge in Umlauf kamen, veröffentlichte er im folgenden Jahre 1849 seine Geschichte des Revolutionszeitalters 1789 bis 1848. Gleichzeitig eröffnete er eine glänzende Thätigkeit als Journalist, zuerst im Konstitutionellen Blatt aus Böhmen, darauf in der „Nation“, die jedoch bald aufgehoben wurde. Die Technik der Publizistik beherrschte er, als ob er nie anderes getrieben hätte. Charakteristisch ist in dieser Hinsicht die Anekdote von einer Rede Kossuths, die er veröffentlichte, die aber so gar nicht gelautet hatte. Doch war darin der Ton so vorzüglich getroffen, dass Kossuth sie später in seine gesammelten Reden aufgenommen haben soll. Schwierig war freilich seine Lage unter den damaligen politischen Verhältnissen; aber er ließ es auch im Leben an Mut und Überzeugungstreue nicht fehlen. Als sein ehemaliger Lehrer, der aus dem Kreuzherrnorden und überhaupt der katholischen Kirche ausgetretene Hegelianer Smetana im Sterben lag, wünschte der Kardinalerzbischof Fürst Schwarzenberg diesen zu besuchen; Springer aber, einen Bekehrungsversuch voraussehend, bestand darauf, dass die Zusammenkunft nicht ohne Zeugen stattfinde, worin er von dem Professor Czermak unterstützt wurde. So wurde der Versuch, wenige Tage vor dem Tode Smetanas, vereitelt.

Unter solchen Umständen war seines Bleibens nicht länger in Prag. Er wandte sich nach Bonn, setzte anfangs seine publizistische Thätigkeit durch die Herausgabe der Broschüre: Österreich und die Revolution (1850), worin er für die Gestaltung Österreichs als eines Föderativstaates und zugleich für die Sonderstellung dem übrigen Deutschland gegenüber eintrat, sowie „Österreich, Preußen und Deutschland“ (1851) fort. Dann aber habilitirte er sich 1852 daselbst als Dozent der Kunstgeschichte. Die Beschäftigung mit der Politik gab er deshalb nicht völlig auf, wie er denn bis an sein Lebensende immer wieder zu ihr zurückkehrte: aber mit Energie begann er sich in dem Fach, das er nun als Lebensberuf ergriffen hatte, einzurichten. Entsprechend seiner hochentwickelten Gabe, eine Zuhörerschaft durch Vorführung weitumfassender Überblicke zu fesseln und zu begeistern, nahm er zunächst die Bearbeitung der Kunstgeschichte als eines Ganzen (Die Baukunst des christlichen Mittelalters, 1854, Handbuch der Kunstgeschichte, 1855) in Angriff. Der Besuch der Pariser Weltausstellung von 1855 regte ihn zu eingehenden Studien über die Kulturgeschichte des Mittelalters an und zeitigte das Werkchen: Paris im 13. Jahrhundert (1856). Andererseits bot es ihm aber auch Stoff zu einer vertieften Beschäftigung mit der modernen Kunst, woraus die Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert (1858) hervorging, während ein Jahr früher (1857) schon die Kunsthistorischen Briefe, ein bereits in Prag begonnener Überblick über die Weltepochen der Kunst, erschienen waren.

Zu einer Professur aber verhalf ihm diese ausgebreitete Thätigkeit ebenso wenig wie sein erfolgreiches Wirken als Lehrer. Denn Raumer, der damalige Kultusminister, hatte erklärt, er werde ihn nie zum Professor machen. Springer aber ließ sich dadurch nicht abschrecken. Fühlte er sich doch gehoben durch die Wertschätzung, die ihm Männer wie Dahlmann und Jahn entgegenbrachten, und gefördert und gestützt durch die Anregungen, die er von ihnen erfuhr. Mit Dankbarkeit konnte er späterhin das Bonn auszeichnende Interesse an kunsthistorischen Studien auf die damalige Blüte der Bonner Philologenschule zurückführen. Mit rastlosem Eifer fuhr er fort, seine Kenntnisse namentlich auf dem Gebiete der mittelalterlichen Litteratur weiter auszudehnen und vervollkommnete dabei immer mehr die ihn überhaupt in so hohem Grade auszeichnende Fähigkeit, diese Kenntnisse durch Verknüpfung mit den gleichzeitigen Kunstdenkmalen zu befruchten und lebendig zu machen. Als Ergebnis dieser Studien, die durch einen aus Gesundheitsrücksichten notwendig gewordenen Aufenthalt auf Sizilien während des Jahres 1859 einerseits wohl unterbrochen, andererseits aber doch wieder gefördert wurden, veröffentlichte er dann im Jahre 1860 seine thatsächlich bahnbrechenden Ikonographischen Studien in den Mitteilungen der k. k. Centralkommission. Damit war die Richtung für seine weiteren Forschungen, die vor allem unablässig die richtige Beurteilung der mittelalterlichen Kunstentwickelung im

Auge behielten, vorgezeichnet. Gleichzeitig ermöglichte der Wechsel im Kultusministerium (v. Bethmann-Hollweg 1860 seine Ernennung zum außerordentlichen und in demselben Jahre noch zum ordentlichen Professor. In das gelehrte Korps führte er sich durch seine Abhandlung de artibus monachis et laicis medii aevi (1861) ein. Damit sind für ihn die Jahre der Vorbereitung beendigt; ein neuer, der ruhigen und stetigen wissenschaftlichen Arbeit gewidmeter Abschnitt seines Lebens beginnt.

In den Ikonographischen Studien hat er sein Programm bereits mit wünschenswerter Deutlichkeit ausgesprochen. Es lautet dahin, dass die Forschung auf kulturhistorischer Grundlage ruhen müsse, weil die Kunst im allgemeinen nur die Ideen formulire, die bereits vom Volksbewusstsein verarbeitet worden seien. Denn „was im Bewusstsein der Zeit nicht lebt, dafür ist auch der Sinn des Volkes, auf welchen doch der Künstler einwirken sollte, tot; dafür ist auch in der Phantasie des letzeren kein Raum.“ Daher heißt es auch andererseits: „Gerade je mächtiger und tiefer der Inhalt des Motivs ist, welches der bildende Künstler verkörpert, desto wünschenswerter muss es ihm erscheinen, denselben bereits vorbereitet zu empfangen, und auch bei den Beschauern ein stoffliches Verständnis voraussetzen zu dürfen.“ So sei denn auch die Mehrzahl der Bildmotive im Mittelalter aus der volkstümlichen Poesie geschöpft. Indem nun Springer diese für das Mittelalter unbestreitbar richtige Grundanschauung auch auf die neuere Zeit und selbst auf die Gegenwart bezog, schuf er sich freilich jene Schwierigkeiten, von denen bereits die Rede gewesen ist, die er aber zum Glück dann endlich doch noch überwand.

Durch die Verallgemeinerung dieser Anschauung und ihre Aufstellung als Gesetz wurde er nämlich dazu geführt, den bildenden Künsten die eigentlich schöpferische Kraft abzusprechen, da nur die Formulirung bereits festgestellter und abgeklärter Gedanken deren Aufgabe sei. „Die bildenden Künste, heißt es in der Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert (S. 3), schaffen keine Weltanschauung, begründen nicht eine selbständige Kultur, sondern können nur als der abgeklärte, in reine Formen gefasste Ausdruck der *herrschenden* Zeitideen gelten. Weiter als diese reicht auch ihr Inhalt nicht, andere als in der Bildung eines Zeitalters wurzelnde, uns unmittelbar *verständliche* Formen stehen ihnen nicht zu Gebote, es kann die Phantasie überhaupt nichts verkörpern, was nicht im Kreise der Vorstellungen schon *verarbeitet* wurde.“ Wird dadurch den breiten Volksmassen eine zu starke, dagegen den Künstlern eine zu geringe Einwirknng auf die Entwickelung der Kultur eingeräumt, tritt namentlich der Künstler gegenüber dem Dichter, Gelehrten und Prediger zu sehr in den Hintergrund, so entspringt andererseits freilich aus einer solchen Anschauungsweise der Glaube, dass sich auch für die Kunst der Gegenwart aus den sonstigen Kulturerscheinungen ein Maßstab für deren Beurteilung entnehmen lasse. „Wer sich bestrebt, auch das Vergangene und Altertümliche lebendig zu schauen und bemüht ist, in die Ereignisse ferner Jahrhunderte Verstand und Zusammenhang zu bringen, sagt denn auch Springer an demselben Ort, S. 8, der kann wohl auch den roten Faden, der sich durch die Mannigfaltigkeit gegenwärtiger Erscheinungen hindurchschlingt, aufgreifen und das Dauernde und Gültige vom Vorübergehenden und Bedeutungslosen hier scheiden.“ Das ist ihm nun auch, dank seinem Festhalten an diesem unerreichbaren Ideal und dank seinen unermüdlichen Versuchen, die Lösung immer wieder ins Auge zu fassen, endlich geglückt: aber doch erst zu einer Zeit, da diese Gegenwart bereits längst zur Vergangenheit geworden war. In seiner Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert erfuhr noch die Münchener Kunst von diesem konstruirenden Standpunkt aus eine in schroffem Gegensatz zu seiner früheren Ansicht stehende Beurteilung, die er aber nach Jahren wieder zu berichtigen Gelegenheit fand. Ebenso wurde den Historienmalern seiner Zeit, einem Lessing, Delaroche, den Belgiern eine Stellung angewiesen, die ihnen in seinen neueren Bearbeitungen des Gegenstandes nicht immer belassen werden konnte. Nur nach zwei Richtungen war er geneigt, Ausnahmen von jener Objektivität, die er sich auferlegt hatte, zu machen: den Romantikern und den Ultramontanen gegenüber. Sobald er auf diese zu sprechen kam, gewann immer der Politiker in ihm die Überhand.

Springers weiteres Leben ist kurz erzählt. Bis 1872 hatte er den Bonner Lehrstuhl inne, bildete er eine Zierde dieser angesehenen Universität. Es erschien daher auch als selbstverständlich, dass auf ihn die Wahl fiel, als es (Ostern 1872) galt, an die zu begründende Straßburger Universität auch einen Vertreter der Kunstgeschichte zu berufen. Doch sagten ihm die dortigen Verhältnisse nicht zu, so dass er schon nach Jahresfrist, zu Ostern 1873, einen Ruf nach Leipzig annahm. Hier hat er denn auch bis an sein Lebensende gewirkt, unermüdlich im Anregen, Anleiten und Lehren, unermüdlich auch in der eigenen Produktion. Nach den langen Jahren vorbereitender Studien folgte nun eine Publikation auf

die andere, die verschiedensten Gebiete umfassend, aber alle bis zur Höhe wahrer Vollendung gefördert.

In diesen seinen Schriften liegt der ganze Mann beschlossen. Es genügt hier, die wichtigsten hervorzuheben. Die Reihe wird eröffnet durch die Geschichte Österreichs seit dem Wiener Frieden 1809 (1863, 65), der dann noch als Werk nichtkunsthistorischen Inhalts 1872 die Biographie seines Freundes Dahlmann († 1860) und 1885 die Herausgabe der Protokolle des Verfassungsausschusses im österreichischen Reichstage 1848 bis 1849 folgte. Alle seine übrigen Schriften, mit Ausnahme einer beträchtlichen Anzahl von politischen Artikeln, die er namentlich in den siebziger Jahren in der von ihm mit Gustav Freytag und Alfred Dove begründeten Zeitschrift „Im neuen Reich“ veröffentlichte, gelten aber der Kunstgeschichte.

Voran stehen da seine Bilder aus der neueren Kunstgeschichte (1867), eine Reihe auf eingehendster Kenntnis des Gegenstandes beruhender, wahrhaft formvollendeter Essays, die den Leser unter Hervorhebung der wichtigsten Punkte durch das ganze Gebiet vom Mittelalter bis in die Gegenwart führen und wohl am meisten zur Ausbreitung des Ruhmes Springers auch in den weiteren Leserkreisen beigetragen haben. Diese seine Meisterleistung hat er dann in einer neuen Auflage (1886) durch Verdoppelung der Anzahl der darin enthaltenen Aufsätze noch unendlich bereichert. Das Jubiläum der Düsseldorfer Kunstakademie feierte er 1869 durch seine später in die „Bilder“ mit aufgenommene Schrift über die mittelalterliche Kunst in Palermo. Mit dem Antritt seiner Leipziger Professur beginnt die Reihe seiner Veröffentlichungen eine fast ununterbrochene zu werden. In seiner Antrittsvorlesung über das Gesetzmäßige in der Entwicklung der bildenden Künste (1873) betont er mit besonderer Wärme den auch später bei wiederholten Gelegenheiten von ihm befolgten programmartigen Grundsatz, dass in den Ornamenten die wahren Inkunabeln der Kunst zu sehen seien und dass ihr Studium eine wesentliche Hilfe biete, um die Kunstgeschichte auf festgefügtem Grunde zu erbauen. „Es wird eine Zeit kommen“, schließt er aber, „wo man es unbegreiflich finden wird, dass bei der Schilderung der weltgeschichtlichen Entwickelung der Menschheit nicht auch der Kunstgeschichte ein breiter Raum gewährt wird, wo es selbstverständlich erscheinen wird, dass Giotto und Raffael, Dürer und Rembrandt [die Auswahl dieser Namen gegenüber den üblichen banalen ist für den Mann bezeichnend] dem Manne, der sich historischer Bildung rühmt, ebenso bekannt und heimatlich sein müssen, wie Dante und Shakespeare, wie Richelieu und Mazarin.“

Nachdem er 1874 in den Berichten über die Wiener Weltausstellung „die bildende Kunst der Gegenwart“ behandelt und uns 1875 die Übersetzung von Crowe und Cavalcaselles Geschichte der altniederländischen Malerei geschenkt hatte, betrat er mit seiner Abhandlung über Michelangelo in Rom 1508—1512 (1875) das Feld, das ihm so wesentliche Förderung verdankt: die Geschichte der Blütezeit der italienischen Kunst.

Schon 1873 freilich hatte er, aus Anlass von Grimms Leben Raffaels, einen längeren Artikel („Raffaelstudien“) in der Zeitschrift für bildende Kunst veröffentlicht. Aber derselbe war wesentlich polemischer Natur und zwar stark persönlich gefärbt gewesen. In dem obengenannten Schriftchen aber bot er ein wahres Muster scharf eindringender und besonnener Kritik und geschlossener beweiskräftiger Schilderung. Wenige Jahre darauf (1878) folgte dann das monumentale Werk über Raffael und Michelangelo (zweite Auflage 1883), wo er seinen Satz bewahrheitete: „Die Jahre 1508 bis 1513, in welchen Bramante am S. Peter baute, Michelangelo die Deckengemälde in der Sixtinische Kapelle schuf und Raffael die zwei ersten Stanzen malte, sind und bleiben das Heldenalter unserer Kunst.“ Abgesehen von der prachtvoll ausgestatteten Abhandlung über die Schule von Athen (1883), zu Jacobys Stich, hat er dann von 1881 bis 1886 öfters im Repertorium für Kunstwissenschaft über die namentlich durch Lermolieff stark in Fluss gebrachte Raffaellitteratur berichtet.

Dann aber wandte er sich wieder der seinem Herzen besonders nahe liegenden Geschichte des Mittelalters zu, veröffentliche 1879 (in den Berichten der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften) seine Abhandlung über die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter, 1884 (in der Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst) die über die deutsche Kunst im 10. Jahrhundert, namentlich aber in den Abhandlungen der Sächsischen Gesellschaft die fundamentalen Arbeiten über die Psalterillustrationen (1880), die Genesisbilder (1884), und den Bilderschmuck in den Sakramentarien (1889).

Seit demselben Jahre 1879 unternahm er, nachdem er bereits durch kunsthistorische Einleitungen zu den Bädekerschen Reisebüchern auf eine Klärung der Kunstanschauungen weitester Kreise hingewirkt hatte, das Werk, welches ihm bei seinen verschiedenen Neuauflagen gestattete, seinen Anschauungen über das Gesamtgebiet der Kunstentwickelung immer

festere, ja eine nahezu klassische Gestalt zu geben: das Textbuch zu Seemanns kunsthistorischen Bilderbogen (zuerst anonym, dann 1881 unter seinem Namen und 1888/89 in wesentlich vermehrter dritter Auflage).

Seinen eigenen Schriften reihen sich die beiden Schülergaben an, die ihm 1885 bei Gelegenheit seines 25. Jahresjubiläums als Dozent gewidmet wurden: die gesammelten Studien zur Kunstgeschichte und der Straßburger Festgruß.

Endlich muss hier eines Werkes Erwähnung geschehen, das ihn durch den größten Teil seines Lebens begleitet hatte: der Biographie Dürers, die nun erst nach seinem Hinscheiden zur Herausgabe gelangen soll. In der ersten Hälfte der siebziger Jahre, als Thausings Dürer in Sicht war, hatte er schon seine Arbeit in den wesentlichen Teilen vorbereitet; wie er selbst aber berichtet, stand er sofort von seinem Vorhaben ab, als er von den Absichten des jüngeren Genossen hörte. Eine Zersplitterung der Kräfte auf dem jung angebauten Gebiet der Kunstgeschichte erschien ihm verderblich. — Überhaupt strebte er mit allen Kräften darnach, für seine Wissenschaft die Anerkennung der gelehrten Kreise zu erringen, indem er ihre historischen Grundlagen zu festigen suchte und scharf auf die Fernhaltung aller in diesen Rahmen nicht ohne weiteres passenden Bestrebungen achtete. Daraus erklärt sich auch die Schroffheit, womit er in seinem Aufsatz über Kunstkenner und Kunsthistoriker (Im neuen Reich, 1881) die ersteren nebst den Paläographen, Diplomatikern und Archivisten aus dem Bereich der Wissenschaft in das ihrer bloßen Vorbereitung verwies.

So wenig sich eine solche Anschauungsweise infolge des Wechsels der Zeiten für die Zukunft wird aufrecht erhalten lassen, so bezeichnend und notwendig war sie für jene Zeit, die durch Springer ihre abschließende Gestalt erhalten hat. Denn nur durch die Beschränkung auf das unmittelbar Gesicherte konnten für den weiteren Ausbau dieses Faches die Fundamente gewonnen werden, die zugleich den Umfang des Ganzen und die Verhältnisse der Teile dauernd bestimmen. Gerade weil die nachfolgenden Geschlechter infolge der weiter gehenden Spezialisirung wie auch der Nötigung, den Problemen des spezifisch Künstlerischen näher zu treten, voraussichtlich immer weniger im stande sein werden eine solche Höhe des Standpunktes und Weite des Umblickes zu erringen, wird das hier Geleistete seinen dauernden Wert behalten und noch viele der Späteren sich zu Dank verpflichten. Auch das Beispiel genauer Forschungsweise hat bereits so feste Wurzeln im Leben gefasst, dass es eine unverlierbare Errungenschaft dieser Wissenschaft bildet. In den weiteren Kreisen der Kunstfreunde aber wird Springer als glänzender Schriftsteller, der sowohl durch die Knappheit und Klarheit seiner Darstellungsweise wie durch die Wärme und zugleich Unparteilichkeit seines Urteils sich auszeichnete, fortleben.

Alle diese Eigenschaften traten bei seiner Wirksamkeit als Dozent noch in gesteigertem Maße hervor. Denn er war ein geborener Lehrer und setzte da seine Persönlichkeit voll ein. Julius Lessing, der ihn noch in Bonn gehört hatte, hat in der Zeitschrift für bildende Kunst (1885) von seinem Auftreten auf dem Katheder ein lebendiges Bild entworfen. Damals war Springer noch schlank, sein hageres Gesicht war von tiefschwarzem, zur Seite fallendem Haar umrahmt. Ernsten Blickes begann er seinen Vortrag, den er in der Regel ganz frei hielt; dann aber entzündete sich bald durch die Berührung mit den Zuhörern in ihm eine Begeisterung, wie sie bei anderen sich nur in besonders glücklichen Augenblicken einzustellen pflegt; der wunderbare Zauber, der von seiner Persönlichkeit ausströmte, wurde wirksam; in prächtigem Strom floß die Rede dahin, „bilderreich und doch plastisch und absolut zutreffend und bestimmt in der Bezeichnung“. Jede Vorlesung rundete sich zu einem geschlossenen Kunstwerk ab; der Inhalt aber, auf strenger Methode beruhend, war stets auf das gewissenhafteste vorbereitet.

Mit diesem Bilde des allgemein Betrauerten, das ihn inmitten seiner liebsten Wirksamkeit zeigt, müssen wir von ihm scheiden. In einem zweiten Artikel soll versucht werden zu zeigen, was er für die Kunstgeschichte auf ihren verschieden Gebieten geleistet hat.

Einige weitere biographische Einzelheiten über Springer sind an den folgenden Stellen zu finden: C. v. Wurzbachs biograph. Lexikon für Österreich. — Walter von Lund: Aus dem Leben eines deutschen Professors (Breslauer Zeitung, 19. Aug. 1883). — J. Lessing: A. Springer (Zeitschr. f. bild. Kunst, 1885, S. 173). — Neue Freie Presse, 3. Juni 1891, Abendbl. — Ebendort ein ausführlicher Nekrolog von Jos. Bayer, 9. Juni, Morgenbl. — Ein Verzeichnis seiner wichtigsten Schriften bis einschl. 1884 in R. Kukulas Allg. deutschen Hochschulenalmanach, Wien 1888.



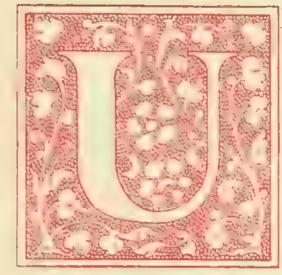
Wandmalerei im Dom zu Fünfkirchen.

DER DOM ZU FÜNFKIRCHEN UND SEINE WIEDERHERSTELLUNG.

VON *G. SCHAEFER.*

MIT ABBILDUNGEN.

I.

EBER die nach einem Jahrzehnt ununterbrochener Arbeit nun glücklich vollendete Wiederherstellung des Domes von Fünfkirchen durch den kürzlich verstorbenen Dombaumeister Friedrich Freiherrn von Schmidt sind zwar dann und wann vereinzelte Nachrichten in die Öffentlichkeit gedrungen, allein an einer umfassenden Übersicht der Lösung dieser baukünstlerischen Aufgabe fehlt es zur Stunde noch gänzlich. Und doch handelt es sich hier um ein Architekturwerk, welches im Kreise der Sakralbaudenkmäler Ungarns den größten Anspruch auf Beachtung erheben darf, zumal seine Erneuerung in die Hand eines der kunstmächtigsten Meister unseres Jahrhunderts gelegt war und zu seiner Vollführung seitens des hochwürdigsten Herrn Bischofs Ferdinand Dulánszky Excellenz und des hochwürdigen Domkapitels alle diejenigen materiellen Mittel, welche jedem bedeutenden, weitaussehenden Unternehmen Nerv und Rückhalt geben, mit ungewöhnlicher Freigebigkeit aufgeboten worden sind.

Durch das Zusammenwirken so günstiger bewegender Ursachen ist ein Dom entstanden, von dem ohne Bedenken behauptet werden kann, dass er durch tektonische Gediegenheit, stilistische Reinheit und monumentale Schönheit mit ähnlichen Unternehmungen der Gegenwart innerhalb wie außerhalb der österreichisch-ungarischen Monarchie kühn wetteifert, durch seine wundersame, ebenso reiche wie geschmackvolle dekorative Innenausstattung aber sie alle ausnahmslos übertrifft. Auch der Umstand ist von vornherein erwähnenswert, dass die Lösung der Aufgabe, weitentfernt auf eine restaurirende Thätigkeit eingeschränkt zu bleiben, durch die Lage der Dinge auf einen fast völligen Neubau hindrängte, und dass der berühmte Baumeister, welchen man bis dahin nur als Gotiker kannte, in seinem Fünfkirchener Dom den Beweis geliefert hat, dass er auch über die Gesetze des romanischen Stiles mit souveräner Macht gebot. Ich spreche das Wort mit voller Überzeugung aus, auf Grund persönlicher Anschauung des hehren Kirchenbaues im Herbst des verflossenen Jahres.

Schon damals stand der Entschluss einer Veröffentlichung der gewonnenen Eindrücke bei mir fest.

Als ich dann, auf der Heimreise nach Darmstadt, Wien berührte und den Herausgeber dieser Zeitschrift besuchte, war auf die Frage nach meinen Reisezielen der Name Fünfkirchen kaum genannt, als der geehrte Herr Kollege sichtlich erfreut das Wort ergriff: „Hier auf meinem Verzeichnis der in Aussicht genommenen Artikel für die ‚Zeitschrift‘ ist der Fünfkirchener Dom längst vorgemerkt; vergebens spähte ich bisher nach einem Bearbeiter, der das Bauwerk mit eigenen Augen gesehen; das wäre



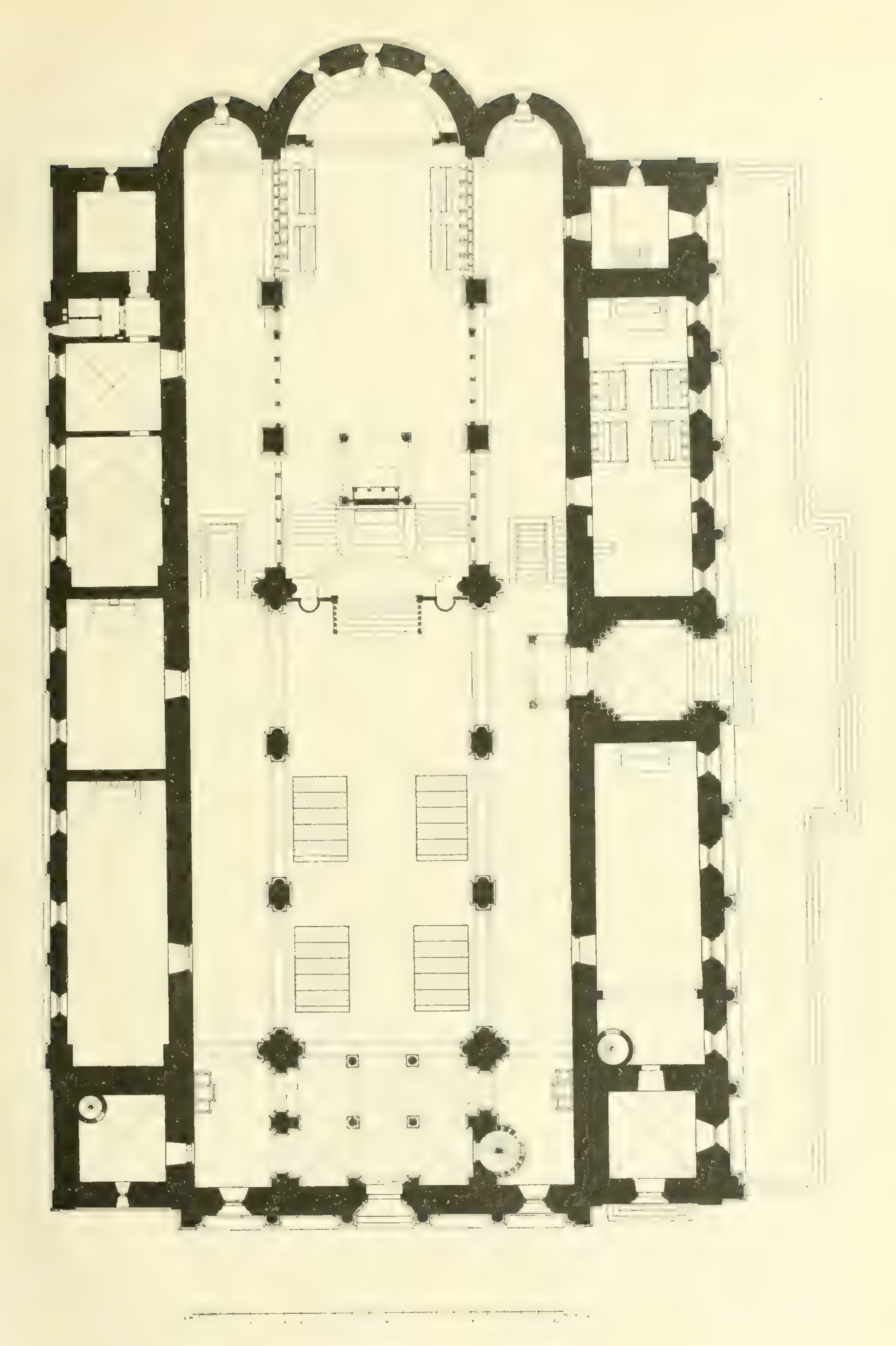
Südfassade des Domes zu Fünfkirchen.

wieder einmal eine Aufgabe für Ihre Feder, selbstverständlich mit Abbildungen; wohlan, schlagen Sie ein!“ Die freundliche Aufforderung konnte meine Lust zur That nur steigern; war sie doch eine Begegnung in dem gleichen Gedanken. Nachdem hinsichtlich der Abbildungen die dankenswerte Fürsorge des Freiherrn von Schmidt, meines vieljährigen Freundes, gewährt und das Programm hierzu mündlich wie schriftlich besprochen und festgestellt war,[1]) schritt ich zur Sichtung der an Ort und Stelle unter gefälliger Mitwirkung der Bauhütte gesammelten Notizen und zu nachstehendem Versuch einer Schilderung der neuerstandenen ungarischen Prachtbasilika, mit einleitenden Rückblicken auf ihre Vergangenheit.[2])

Die Örtlichkeit, auf welcher der Fünfkirchener Dom — *Basilica Cathedralis S. S. Petri et Pauli Quinqueecclesiensis* — steht, bildet die südliche Abdachung des pittoresken Höhenzuges Mecsek und beherrscht durch ihre Lage die Stadt und deren Umgebung bis weit in die zwischen Donau und

1) Der Tod des Meisters hat die auf seine Veranlassung begonnene [illegible] dieses Programms leider verzögert. Doch hat sowohl der Sohn des Verewigten, Herr Prof. Baron Heinrich von Schmidt in München als auch der verdienstvolle Bauleiter des Domes, Herr Architekt Kirstein das Fehlende glücklich ergänzt und so die reiche Ausstattung dieses Aufsatzes ermöglicht.

2) Litteratur. Josephi Koller, Canonici etc., Prolegomena in historiam Episcopatus Quinqueecclesiae, Posonii 1808. Mitteilungen (VIII—XVI) und Jahrbuch (I) der k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, insbesondere die Abhandlungen von Dr. E. Henßlmann und Prof. R. Eitelberger von Edelberg, Wien 1856—1871. Bericht über den Vortrag des Herrn Oberbaurates Friedrich Schmidt „Die Restaurirung des Domes zu Fünfkirchen“, in der Wochenschrift des österreichischen Ingenieur- und Architektenvereins, VII. Jahrgang 1882.



Grundriss des Domes zu Fünfkirchen.

Drau sich erstreckende Baranya-Ebene. Kein Zweifel, dass diese Stätte schon Jahrhunderte vor Erbauung des Domes dem christlichen Kultus geweiht war; denn sie birgt noch heute ein Sacellum, welches seiner tektonischen und dekorativen Beschaffenheit nach, mit Bauten des frühchristlichen Kunstkreises so sehr übereinstimmt, dass es als eine Schöpfung spätestens aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts zu betrachten ist, zumal gegen die Mitte dieses Säkulums die Hunnennot hereinbrach und die Entstehung eines solchen Baudenkmales für die Zeit nach jener Bedrängnis nicht mehr denkbar erscheint.

Das kleine Heiligtum, einer Katakombe vergleichbar, ist ein unterirdischer ausgemalter Hallenraum, tief im Inneren der vor der Südseite der Kathedrale sich ausbreitenden Domterrasse. Die Anlage hatte sepulkrale Bestimmung und ist in einem Abstand von nur 2 m 50 cm vom Sockel des Domes entfernt. Sie befindet sich hiernach in so unmittelbarer Nähe des Gotteshauses, dass man nach Analogie vornehmer Grufträume frühchristlicher Zeit zu Rom — es sei beispielsweise an die Sepulturen in der Umgebung der ehemaligen Konstantinbasilika erinnert — zu der Annahme sich gedrängt fühlt, das Sacellum sei im Schatten einer alten Basilika entstanden, die sonach als Mutterkirche der an dieser Stelle nachfolgenden Kathedralbauten anzusehen wäre. Diese Annahme findet Unterstützung durch eine aus dem vorigen Jahrhundert stammende Nachricht, wonach bei Einebnung des Domplatzes zwischen dem Südportal der Kathedrale und der bischöflichen Residenz die Grundmauern eines älteren Kirchengebäudes und Überreste von Säulen mit wohlerhaltenen Kapitälen zu Tage getreten sind. Aller Wahrscheinlichkeit nach beziehen sich auf diese Überreste die drei Abbildungen von Kapitälen bei J. Koller, deren schwerfällige Kelchform und unsichere Akanthusbehandlung unbedenklich auf die römisch-christliche Ära Pannoniens zurückzuführen ist und von denen der gelehrte Domherr sagt: *Haec omnia capitula in ruderibus castri Quinqueecclesiensis reperta sunt.* Unter *castrum* ist nämlich das gesamte Domgebiet zu verstehen, dessen Benutzung als Römerkastell durch zahlreiche Funde von gebrannten Werkstücken mit Legionsstempelzeichen beglaubigt ist. Auch in späteren Jahrhunderten war die Örtlichkeit befestigt. Die Prolegomena Kollers enthalten aus der Türkenzeit eine Aufnahme von Fünfkirchen in der Vogelschau, auf welcher die an Moscheen und Minarets reiche Stadt von Wall und Graben umzogen ist und das Domgebiet mit Kathedrale, Bischofshof und Nebengebäuden als bastionirte Citadelle erscheint. Die letzten Spuren dieser Befestigung sind erst seit einigen Jahrzehnten vom Erdboden verschwunden. Zwei Moscheen sind noch zur Stunde im Inneren der Stadt vorhanden. Die größere dient als Pfarrkirche, die kleinere als Hospitalkapelle, neben welcher ein Minaret mit flachen Kannelluren an den Achteckseiten und schlanker, vor einiger Zeit erneuerter Spitze in die Lüfte ragt.

Vielen Generationen war die Erinnerung an das Sacellum ganz und gar verloren gegangen; erst 1780 bei Niederlegung eines darüber errichteten alten Wohngebäudes wurde es wieder entdeckt. Der Eingang war vermauert, ein Umstand, welcher die bei der Freilegung vortreffliche Erhaltung der Anlage erklärt. In der Folge verursachte das Eindringen von Feuchtigkeit manchen Schaden. Um dem Aufsteigen der Bodennässe zu wehren und den ferneren Ruin der Malereien zu verhindern, wurde in neuester Zeit ein Betonfußboden gelegt. Der Grundriss der Gesamtanlage zeigt einen schmalen, offenbar aus jüngerer Zeit herrührenden Korridor, zu dem man mittelst einer zehnstufigen Steintreppe hinabsteigt. Der Korridor mündet in einen unregelmäßigen, mit dem Sacellum gleichalterigen Vorraum. In die nördlichen Wandecken des letzteren sind zwei Steinsitze eingelassen, zwischen denen ein Rundbogeneingang in eine rechteckige Grufthalle als eigentliches Sacellum oder Kubikulum führt. Sämtliche Räume bestehen aus Ziegelwerk und sind von Tonnengewölben aus gleichem Material überspannt. Auf einzelnen Ziegeln der beiden älteren Räume sollen — wie nachträglich zu meiner Kenntnis gekommen — Stempelzeichen der *II. legio adjutrix* vorhanden sein. Die Abmessungen sind: Länge des Korridors 20 m, Breite 1 m 85 cm, Höhe 2 m 35 cm, Länge des Vorraumes 2 m, Breite 1 m 20 cm, Höhe 2 m 35 cm; Höhe des Rundbogeneinganges 1 m 40 cm, Breite 55 cm; Länge des Sacellums oder Kubikulums 3 m 30 cm, Breite 2 m 80 cm, Höhe bis zum Gewölbescheitel 2 m 23 cm. Innerhalb des letztgenannten Hauptraumes, dessen Fußboden 5 m tief unter der Oberfläche der jetzigen Domterrasse gelegen ist, fand man ein — wie nach Kollers Ausdruck *in ara sacelli* anzunehmen ist — frei aufgebahrtes Skelett eines starken Mannes, und bald nachher, außerhalb der Anlage und in geringer Entfernung davon, dreizehn Steinsärge mit Gebeinen, gläsernen Ampullen und aufgemalten Christusmonogrammen an Kopf- und Fußenden der Sarkophage. Leider ist von alledem jede Spur verschollen; der beglaubigte Fund

gestattet übrigens sichere Rückschlüsse auf die ehemalige Bestimmung der Domterrasse als Friedhof im Sinn eines frühchristlichen Cömeteriums.

Alles Interesse nimmt im Sacellum die malerische Ausschmückung in Anspruch. Der zwischen Korridor und Rundbogeneingang gelegene Vorraum hat diesen Schmuck bis zur Unkenntlichkeit eingebüßt; dagegen sind im Kubikulum ansehnliche Überreste dekorativer Malerei in Freskotechnik auf die Gegenwart gekommen. Sämtliche Wandflächen, einschließlich der gewölbten Decke, sind durch teils breite, teils schmale rote, bräunliche und schwarze Linien in Felder eingeteilt, deren Inneres ornamental bemalt und mit einzelnen figürlichen Darstellungen geschmückt ist. Am besten hat sich die Auszier der Nordwand erhalten, deren Mitte ein in den Zwischenräumen mit blauen Sternchen versehenes Monogramm Christi in rotem Rund einnimmt. An den Seiten stehen zwei etwa meterhohe mit Tuniken und Himatien bekleidete bärtige Gestalten, welche in der Auffassung als Verkündiger des göttlichen Wortes erscheinen und als Apostel zu deuten sein dürften. Beide Gestalten sind nämlich mit erhobenem Arm, wie in der Rede begriffen dargestellt. Die gesenkten Arme und die unteren Körperteile sind jetzt nicht mehr zu erkennen. Ehedem trug die eine Figur in der Rechten eine Schriftrolle; die andere erfasste mit der tiefgehaltenen Linken die Falten des Mantels. In der Mitte ist die Wand von einer rechteckig überhöhten, im Hintergrund mit Luftzug versehenen Nische durchbrochen, deren Inneres rohes Mauerwerk zeigt und den Eindruck eines ausgeraubten und zerstörten Raumes macht.

Die lineare Einteilung und vegetative wie figürliche Ausstattung der Nordwand setzt sich auf den drei übrigen Wandflächen fort, deren weiße Felder bunte Einfassungen in Rot, Gelb und Schwarz zeigen, während das leicht und flüssig gezeichnete Pflanzenornament in realistischer Wiedergabe von grüner Farbe ist. An der Südwand treten rote Einfassungen in dichter Reihe auf; sie folgen konzentrisch dem Anlauf des Tonnengewölbes, umrahmen den Eingangsbogen und setzen sich am Thürgewände in horizontaler Umbildung fort. Die so umschlossenen Flächen sind mit leichtem Gezweige von lanzettförmigen Blättern auf braunen Stengeln ausgefüllt. Die Einteilung des Tonnengewölbes selbst zerfällt in ein rechteckiges größeres Mittelfeld, an welches zwei kleinere Nebenfelder mit einem der Südwand entsprechenden Vegetativschmuck sich anschließen. Das Mittelfeld zeigt im Gewölbescheitel ein umfangreiches Medaillon, während nach den Ecken des Feldes hin vier kleinere Medaillons mit Brustbildern von künstlerisch ausgeführten jugendlichen Gestalten angeordnet sind, die nicht mit Unrecht als Porträts verstorbener Familienmitglieder erklärt werden. An den Seiten des Medaillons treiben Delphine ihr Spiel und schreiten Pfauenpaare einher. Der weiße Grund der Zwischenflächen ist von zartem Rankenwerk belebt. An das dreigeteilte Deckenfeld, welches die ganze Länge der Tonnenwölbung einnimmt, schließen sich abwärts gen Ost und West je drei umrahmte, am Fußboden von breiten roten Streifen begrenzte Rechteckflächen mit biblischen Darstellungen an, von denen leider nur noch die Errettung des Jonas aus dem Bauche des Walfisches mit einiger Deutlichkeit erkennbar ist. J. Kollers kolorirte Abbildung des Sacellums aus dem Beginn dieses Jahrhunderts — mag sie künstlerisch wenig befriedigen — giebt immerhin dankenswerte Aufschlüsse über zwei andere, jetzt unkenntlich gewordene biblische Scenen auf den genannten Wandflächen. Wir sehen Noah in der Arche und die Weisen aus dem Morgenlande ihre Gaben tragend; vier Brustbilder sind von Lorbeerkränzen umschlungen und innerhalb des großen Medaillons an der Deckenwölbung ist wiederum ein Christusmonogramm sichtbar, an dieser Stelle in Blättereinfassung. Die Übereinstimmung der Malereien mit frühchristlichen Wandbildern in den Katakomben zu Rom, namentlich in den Cömeterien der heil. Agnes, des heil. Kallixtus und der Priscilla, ist nach Inhalt und Form unverkennbar und für das Zeitverhältnis wichtig. — Bei der jüngsten Planirung der Domterrasse wurde das Sacellum mit erdenklichster Pietät geschont und mit einem neuen Eingang versehen, welcher der Würde des ältesten Baudenkmales christlicher Kunst in pannonischen Landen vollkommen entspricht.

Zwischen der Zeitstellung des Sacellums und der Stilbeschaffenheit des Domes in seinen vor der jetzigen durchgreifenden Erneuerung bestandenen älteren Bauteilen liegt eine Jahrhunderte umfassende Kluft, aus deren Dunkel nur matte Lichtspuren zur Aufhellung der Geschichte des Denkmales hervorbrechen. Hat die urkundlich bestätigte Gründung der Fünfkirchener Diözese im Jahre 1009 durch König Stephan den Heiligen die Errichtung einer neuen Kathedrale an Stelle der oben erwähnten frühchristlichen Basilika veranlasst? Bezieht sich die Nachricht von einer angeblich 1064 niedergebrannten Domkirche auf jenen älteren Bau oder auf ein frühromanisches Gotteshaus des Königs Stephan? Und

ist die nach jenem Brande wiedererbaute Kirche identisch mit der auf die Gegenwart gekommenen Kathedrale? Das sind ungelöste Fragen, auf welche einfach die Antwort lautet: wir wissen es nicht. Ohne allen und jeden verbrieften Zusammenhang mit den auf dem nämlichen Baugrunde vorher errichteten Sakralarchitekturen ragt der Dom von Fünfkirchen in die Gegenwart herein und trotzt der sonst so erfolgreichen Forschung unserer Tage, welcher es schlechterdings nicht gelingen will, sei es quellenmäßige Nachweise für das Gründungsjahr der Kathedrale, sei es überhaupt urkundliche Belege für ihre ältere Baugeschichte aufzufinden.

Unter solchen Umständen bleibt für die kunstwissenschaftliche Beurteilung kein anderes Mittel übrig, als aus der Formensprache des Gebäudes einigermaßen auf seine Zeitstellung zu schließen. Aber wie klar auch diese Formensprache dem romanischen Stilgesetz folgt, so stehen gleichwohl zwei grundverschiedene Ansichten über das dem Gotteshaus zuzuweisende Stadium der Stilbewegung einander gegenüber. Die eine Ansicht, welche den Beginn des Bauwerkes in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts, seine Vollführung aber spätestens in den Anfang des 12. Jahrhunderts setzt, stützt sich auf den am Dom vorherrschenden einfachen und strengen Stil, als untrügliches allgemeines Kennzeichen des romanischen Formenausdruckes um die Wende der genannten beiden Jahrhunderte. Die andere Meinung geht dahin, die Grundsteinlegung habe in einer beträchtlich jüngeren Aera und zwar mit größter Wahrscheinlichkeit im vorletzten oder letzten Decennium des 12. Jahrhunderts stattgefunden, zu einer Zeit, wo die Baukunst in Ungarn unter König Bela III. überhaupt die ersten monumentalen Anregungen empfangen habe, als deren Wirkung der völlige Umbau der meisten Kathedralen des Landes anzusehen sei. Ob diese Bewegung auch den Fünfkirchener Dom ergriffen, bleibt allerdings dahingestellt.

Im Beginn des 14. Jahrhunderts soll dann die bis dahin flach eingedeckte Kathedrale ihr gotisches Gewölbe nebst spitzbogigem Lichtgaden erhalten haben, Neuerungen, für welche die an einem der ehemaligen Spitzbogenchorfenster befindlich gewesene Inschrift *labore magistri Demetri lapicide* und eine bald 1303 bald 1335 gelesene Jahreszahl lange Zeit als entscheidende Nachweise angesehen wurden. Mag es nun mit der Jahreszahl in der einen oder der anderen Lesart seine Richtigkeit haben, so konnte sie höchstens auf den Lichtgaden Anwendung finden, keinenfalls aber auf das bei dem jetzigen Umbau zu Gunsten der Erneuerung der ursprünglichen Flachdecke wieder beseitigte gotische Gewölbe, welches nach allen Anzeichen des Stiles und abgesehen von einer teilweisen Renaissance-Veränderung nicht der ersten Hälfte des 14., sondern dem Schluss des 15., wo nicht dem Anfang des 16. Jahrhunderts entstammte. — In der Türkenzeit — 1543 bis 1687 — musste sich der Dom die Umwandlung in eine Moschee gefallen lassen und die Krypte soll damals schwer profanirt und als Pferdestall gebraucht worden sein. Die letztere Annahme verweist Dr. E. Henßlmann ins Gebiet der Fabel und wirft sich überhaupt in Sachen der Benützung ungarischer christlicher Kirchen zu islamitischen Kultstätten als Ehrenretter der Türken auf. So steht denn auch hier Ansicht gegen Ansicht.

Nachdem während des 18. Jahrhunderts infolge von Zerstörungen durch Brandgeschosse in den Unruhen des Jahres 1704 abermals Erneuerungen am Dom stattgefunden, wurde das von zeitweiligen Schlimmbesserungen stark heimgesuchte Bauwerk in den ersten Decennien des gegenwärtigen Jahrhunderts von einem Schicksal betroffen, schwerer als alle Unbill durch Brand und Profanirung ihm jemals zugefügt: die Kathedrale wurde restaurirt. Gewiss war der Wille gut und der Vorsatz lobenswert, dem altehrwürdigen Gotteshaus wieder ein seiner hohen Bestimmung entsprechendes kunstschönes Aussehen zu geben. Leider waren bei Beginn des Unternehmens die Zeiten noch nicht herangekommen, wo dies mit künstlerischem Erfolg hätte geschehen können. Es fehlte zwar nicht an der Lust zum Bauen, auch nicht an achtbarem technischem Wissen und Können; aber die im klassicirenden Eklekticismus jener Zeit geschulten Bautechniker litten an einer gewissen Überschätzung, die sich selbstgefällig darüber hinweg zu täuschen suchte, dass zur Erneuerung von charaktervollen Monumentalbauten in wahrhaft künstlerischem Sinn, zumal zur stiltüchtigen Wiederherstellung eines vielgeschädigten romanischen Domes denn doch etwas mehr gehört, als bloßes Belieben. Zur Zeit als die Geschicke der Kathedrale von 1805 bis in die zwanziger Jahre den Architekten Gianone von Fünfkirchen und Pollak von Budapest und dem Fünfkirchener Bildhauer Windisch anvertraut worden, hatte das Studium der mittelaltrigen Stilarten kaum in der Stille wieder zu erblühen begonnen; auf den Kunstschulen aber war dieses Studium noch ein verschlossenes, um nicht zu sagen verpöntes Buch. Was Wunder, wenn die Restauratoren stilistisch unvor-

bereitet zum Werke schritten und trotz mancher anzuerkennenden technischen Leistung sehr bald zeigten, dass sie ihrer Aufgabe in künstlerischem Betracht nicht entfernt gewachsen waren und in Geschmacklosigkeiten sich verirrten.

Die alte Basilika stellte sich dar als dreischiffiges Langhaus mit einer Krypta unter dem Hochchor, vier vorgelegten Türmen, einer Hauptapside für das Mittelschiff und je einer kleineren Apside für die Nebenschiffe. Seitliche Kapellenbauten waren Zuthaten verschiedener Jahrhunderte und ließen es dahingestellt erscheinen, ob sie lediglich des Kultus wegen oder aus technischen Gründen erbaut worden, denn sie bildeten thatsächlich die Widerlager gegen das Ausweichen der Seitenmauern. Diese auch am jetzigen Neubau beibehaltene Gesamtanlage des Domes ist einzig in ihrer Art und nicht mit den in der äußeren Erscheinung ähnlichen viertürmigen rheinischen Kathedralen zu vergleichen, bei welchen eine kombinirte Gewölbeanlage und eine entwickelte Architektur mit organischer Einfügung der Türme in die Seitenschiffe charakteristisch ist, während man es zu Fünfkirchen mit einer ganz schlichten Basilikalanlage zu thun hatte. Bemerkenswert war auch die Absteifung der Langmauern durch zwei Querbögen, eine Anordnung, die auffallend an St. Zeno in Verona erinnerte, wie es denn auch sonst dem alten Bau an lombardischen Einwirkungen nicht gebrach.

Die genannten Architekten begannen damit, die Kapellenanbauten der Langseiten fortzusetzen und auf der Südseite einen seltsamen Fassadenbau mit wuchtigem Mauerwerk zu errichten, während sie an der Nordseite Strebebögen aufführten. Gewaltige Tonnenwölbungen, von außen gegen die Mitte des Baues gespannt, sollten dem Werke Festigkeit geben und das Gleichgewicht herstellen. Durch dieses Verfahren wurde dem drohenden Ruin der Kirche zwar vorgebeugt, allein die in solcher Ausgleichung des Gewölbeschubes gelegene Gefahr war nicht zu verkennen; auch wurden die freien Pfeiler in ungehöriger Weise belastet. Und erst die geschmacklose, total verfehlte äußere Erscheinung des Bauwerkes! Der romanische Grundcharakter der Kathedrale wurde nach der Südseite hin — d. h. nach der Seite, wo die Kirche dem Beschauer am bedeutsamsten entgegentritt — durch einen bizarren Fassadenbau, welcher lanzettförmige Fenster und riesenhafte Säulen mit schwerfälligen überkolossalen Statuen als deren Bekrönung erhielt, bis zum äußersten entstellt; die vier Türme aber wurden auf gleiches Maß gebracht und ohne Helme mit profanem Zinnenwerk abgedeckt. Nur ein Teil der Westfassade und des Chorhauptes mit den drei Apsiden erinnerte noch an den früheren Stilcharakter des Außenbaues. Im Inneren der Kirche aber hatte die rauhe Hand des Weißbinders fast den ganzen Steinbau wie mit einem Leichentuch überzogen und nur Spuren ornamentaler Wandmalerei mit dem Gepräge imitirter Marmorinkrustation übrig gelassen, Motive, die bei der jetzigen Innenausstattung weiter entwickelt wurden und durchgebildet zur Anwendung gelangten.

Aus den hiermit gegebenen Andeutungen über den Zustand worin der Fünfkirchner Dom auf die Gegenwart gekommen, ging die Aufgabe hervor, welche der neuesten Wiederherstellung zu lösen vorbehalten war. Baron Friedrich von Schmidt kennzeichnete seine Aufgabe in treffenden Worten, die ohne alle Umschreibung des Sinnes hier folgen mögen. „Eine partielle Erneuerung, d. h. eine innere Ausstattung, ohne die äußere zu berühren, war ein Ding absoluter Unmöglichkeit, weil jeder Versuch am baulichen Bestand einzelner Teile etwas zu ändern, notwendig das gesamte Bauwerk in Mitleidenschaft ziehen musste . . . . . Bei der ursprünglichen einfachen Gestalt des Domes wäre es bequem gewesen, nur die Zuthaten abzulösen und die alte ursprüngliche Form wieder zum Vorschein zu bringen. Aus konstruktiven Gründen ging dies aber nicht an und so blieb nichts anderes übrig, als eine vermittelnde Architektur einzuführen, welche einerseits so ziemlich im Geiste der Grundauffassung gehalten ist, anderseits in technischer Beziehung allen berechtigten Wünschen Rechnung trägt.“ Wie der kunsterfahrene Meister das vorgesteckte Ziel zu erreichen gesucht und den Dom durch eine, einem völligen Umbau nahekommende Restaurirung im weitesten Sinne des Wortes zur Vollendung gebracht hat, davon soll nun der Versuch einer eingehenden Betrachtung des neu geborenen Bauwerkes in seiner gegenwärtigen Erscheinung ein annäherndes Bild geben.

Schon aus weiter Ferne gesehen, beherrscht der hochgelegene Dom durch die reiche Turmaufgipfelung seines gewaltigen Baukörpers die Stadt und verleiht ihrem überaus malerischen Anblick einen wirkungsvollen monumentalen Zug. Der Eindruck steigert sich, jemehr der Beschauer den über die Häusergruppen emporragenden, im ruhigen Glanz weißgelblichen Steinmateriales strahlenden oberen Bauteilen sich nähert, bis er, bei einer plötzlichen Wendung des Weges am Fuße der Domterrasse angelangt, mit Überraschung des Gesamtbildes der

großartigen wie aus einem Gusse geschaffenen Kathedrale ansichtig wird.

Stolz wie eine Königin thront das hehre Kunstdenkmal auf sanft ansteigender Berglehne und schaut weit ins Land hinaus. Im Mittelgrund liegen ihm westlich die bischöfliche Residenz, östlich das Domkuriengebäude zur Seite. Den Vordergrund unterhalb der Domterrasse bildet ein freier Platz mit einer Anpflanzung von Zierbäumen. Eine günstigere Lage insbesondere zur Erzielung der Höhenwirkung dürfte für einen romanischen Dom kaum denkbar sein. Schon allein unter diesem Gesichtspunkt erscheint die aus bereits erörterten technischen Gründen entsprungene Anschauung des Baumeisters wohlberechtigt, dass es unmöglich im Geiste der Gegenwart gelegen sein konnte, an den Formen primitiver Wucht und Strenge der alten Basilika mit altertümelnder Hartnäckigkeit festzuhalten, dass vielmehr bei Lösung des Problems ein Aufschwung zu der reicheren Formensprache geboten war, worin der romanische Baustil auf dem Höhepunkt seiner Entwickelung die ihm innewohnende Bildungskraft bewährt hat. Die ursprüngliche Plananlage erlitt dadurch nicht den mindesten Eintrag. Demgemäß zeigt das Gebäude in seinen Hauptbestandteilen vor wie nach das unveränderte Festhalten an dem aus der frühchristlichen Sakralarchitektur hervorgegangenen System des charaktervollen Basilikenbaues des 12. Jahrhunderts und zwar unter Beibehaltung einzelner Teile der Umfassungsmauern und der Turmuntergeschosse der bisherigen Kirche; gleichzeitig ermangelt der Umbau aber auch nicht der Formendurchbildung, zu welcher um jene Zeit der Basilikalstil in benachbarten Gegenden romanischer Zunge, vornehmlich in der oberitalienischen Zone und in den adriatischen Küstengebieten gediehen war, von denen die erstehende ungarische Baukunst — abgesehen von deutschen, insbesondere oberfränkischen Einwirkungen — manche Anregung erhielt, wie dies hinsichtlich des Einflusses von St. Zeno zu Verona auf Fünfkirchen bereits erwähnt wurde.

In harmonischem Zusammenklang dieser Faktoren ist ein Bauwerk entstanden, das ganz eigenartig in die Erscheinung tritt und durch technische Tüchtigkeit wie durch künstlerische Originalität in der Handhabung des romanischen Stilgesetzes eine imponirende einheitliche Wirkung äußert. Alle Größe und Würde des Hochmonumentalen ist gewahrt und dabei wird das Auge wohlthuend berührt und erfreut durch eine quellende Fülle der Ornamentation, die, auf das reinste gestimmt, nicht nur den Außenbau ziert, sondern auch das Innere des Domes schmuckvoll gestaltet und gerade hier, durch wohlabgewogene Vereinigung von Formen und Farben, den Gipfel des Kunstschönen erreicht.

Betrachten wir zunächst den Außenbau und beginnen wir mit der Ostpartie. Dieser Bauteil hat bei der Renovation seine ursprüngliche Gliederung in drei Apsiden mit gemeinsamer gedoppelter Sockelgürtung in ungeschmälerter Eigenart bewahrt. Das energische Quaderwerk des Sockels ist von den gedrungenen Lichtöffnungen der großräumigen Krypte durchbrochen. An den Seiten der von drei mäßig breiten, tiefgelaibten Rundbogenfenstern erhellten Hauptapsis steigen Lisenen auf, welche unter dem zahnschnittartigen Gesimskranz mittelst Bogenfriesen verbunden sind. Die an den Hochschiffgiebel gelehnte Apsidenbedachung ist abweichend von der sonst üblichen Steinplatten-, Schiefer- oder Ziegeldeckung in Kupfer ausgeführt; ihre Spitze trägt als plastischen Schmuck das gekrönte Haupt des Königs Stephan in überlebensgroßer Nachbildung einer kleineren romanischen Steinskulptur. Die von je einem Rundbogenfenster beleuchteten Nebenapsiden sind von ähnlicher Formgebung wie die Hauptapsis, erreichen jedoch nur die Höhe des Dachsimszuges dieser letzteren und haben Pinienäpfel zur Bekrönung. Über der Hauptapsis steigt das Hochschiff auf, welches unterhalb seines Giebelschlusses das Motiv des Frieses der Apsidengruppe in etwas veränderter Gestaltung fortsetzt und auf dem Scheitel des Westgiebels ein gleicharmiges, sogen. griechisches Kreuz trägt. Über den Nebenapsiden laden die Seitenschiffe aus, ebenfalls mit zahnschnittartigen Gesimsen an der Giebelung. Die gesamte Chorpartie erhält ihre Hauptwirkung durch das hochragende östliche Turmpaar, dessen wir an dieser Stelle nur flüchtig gedenken, um ein genaueres Eingehen in die Eigentümlichkeit der Turmarchitektur weiter unten mit der Besprechung des analogen, die Westfassade flankirenden Turmpaares zu verbinden.

Die beiden Seiten des Langhauses sind von unterschiedener Behandlung, insofern für die der Berglehne zugekehrte Nordseite eine prunklose Pilasterreihe mit Arkadenblendbogen genügend erschien, während die Südseite, welche durch ihre freie Lage ohnehin als Hauptfronte sich darstellt und deshalb schon bei früheren Umbauten durch architektonischen und plastischen Schmuck bevorzugt wurde, nunmehr in ungewöhnlicher Prachtentfaltung dasteht, als eigentliche Schauseite des Bauwerkes. Das Hochschiff zeigt hier eine Folge von dreizehn, in nahezu

gleichen Abständen angeordneten Rundbogenfenstern, über denen analog der Nordseite ein durch Lisenen abgeteilter Bogenfries dem Bauteil entlang sich hinzieht, worauf das aus Zahnschnittreihen mit Deckplatte bestehende Kranzgesims folgt. An Stelle der früher mit dem südlichen Nebenschiff verbundenen gotisirenden Kapellenanbauten trat eine Neuschöpfung von Grund aus, selbstverständlich nach romanischen Stilgesetzen. Um dem Aufsteigen der neuen Schauseite zu noch größerer Höhenwirkung zu verhelfen, wurde der Südfront ihrer ganzen Ausdehnung nach eine breite Steinplattform vorgelegt, zu welcher acht Stufen führen. Da wo die Plattform dem Portal sich nähert, laden ihre Stufen beträchtlich aus und begünstigen durch ihre vorspringenden Ecken die Aufstellung von Gaskandelabern. — Die gesamte Langhausfront bildet hier eine großartige Arkatur, deren Bogen aus zwölf auf gemeinsamem Stereobat sich erhebenden Säulen hervorwachsen. Jede einzelne Säule ruht auf einer in die Wandfläche übergehenden Plinthe. Die attisirenden Säulenbasamente sind mit den Plinthen durch feingeschwungene Ecknaggen verbunden, ganz im Geiste der romanischen Blütezeit. Die Säulenstämme treten in kräftiger Dreiviertelgestaltung aus dem Baukörper und zeigen an ihren Kapitälen eine große Mannigfaltigkeit der Formen, welche überall den Grundzug der korinthischen Ordnung in romanisirender Umbildung durchschimmern lassen. Über den Kapitälen entwickelt sich aus einfachen Abaken die rhythmische Anordnung des Arkadenzuges. In der Mitte der Bogenreihe baut sich das schon flüchtig erwähnte Portal auf, zu welchem die mehrstufige Treppe emporführt. Ein nach der Tiefe geordnetes Doppelsäulenpaar bezeichnet die Mauerstärke und trägt einen hochgeschwungenen Bogen, dessen Laibung in kassettenförmige Felder eingeteilt ist. Hinter dem Portal öffnet sich eine reich ornamentirte Vorhalle, welche ein rundbogiges Kreuzgewölbe überspannt. Die schmuckvoll skulptirten Gewölberippen ruhen auf vier Säulen, denen eine gleiche Säulenanzahl zur Aufnahme der ebenfalls mit plastischem Zierwerk bedeckten Wandgurten in streng romanischer Formgebung entspricht. Darauf folgen in der Tiefe der Halle neben dem Eingang zum Dominneren nochmals zwei Säulenpaare als Träger des Thürsturzes und eines feingegliederten vergitterten Halbkreisfensters, welches eine Fülle von Licht in das Seitenschiff strömen lässt. Das Material dieser sechzehn Säulen ist gelblicher, dalmatinischer, sogen. Girolamo-Marmor.

An der Außenseite der Vorhalle, oberhalb der dortigen Säulenstellung und umschlossen von einer Arkade, prangt eine figurenreiche Hochreliefgruppe als plastische Zier des Tympanons. Im Mittel des Feldes ist die heilige Jungfrau mit dem göttlichen Kinde als Patronin von Ungarn thronend dargestellt; an den Seiten erscheinen in Verehrung knieend die ungarischen Heiligen: König St. Ladislaus, die Königstochter und Dominikanerin St. Margaretha, der Landesapostel St. Adalbert zur Rechten des Beschauers, und zu dessen Linken der Königssohn St. Emerich, der Bischof und Landesapostel St. Gerhard und St. Elisabeth, die ungarische Königstochter und Landgräfin von Thüringen und Hessen. — Über der langgestreckten Arkadenreihe der ganzen Südfront und unter Vermittelung eines energisch ausladenden Konsolensimses zieht eine Zwerggalerie hin, in deren Gesamtausdehnung sich je drei kleinere Blendarkaden über je einer der größeren Arkaden zwischen zwei Pfeilern spannen. Die Säulchen dieser dreiteiligen kleineren Arkatur sind von gelblichem Dalmatinermarmor und stehen frei von der Rückwand ab, so dass ein schmaler Gang gewonnen ist, der auch die Pfeiler durchbricht und eine Verbindung zwischen den beiden Türmen der Südseite herstellt. Die Galerie ist durch einen kräftigen Simszug abgedeckt und in regelmäßigen Abständen von Pfeilern unterbrochen, welche als Bekrönungen die je 2 m 50 cm messenden Statuen der zwölf Apostel auf 75 cm hohen Postamenten tragen. Das Zusammenwirken des allerwärts an der Südfront waltenden, belebten tektonischen Organismus mit der am Portal und auf der Höhe der Zwerggalerie auftretenden kunstreichen plastischen Zier verleiht der Schauseite das Gepräge eines harmonischen und imponirenden Ganzen. Sowohl die Hochreliefgruppe im Tympanon als auch die Statuen der zwölf Apostel sind treffliche moderne Arbeiten des Bildhauers Georg Kiß zu Budapest und in niederösterreichischem Bettenbrunner Material ausgeführt. Die schwerfälligen, überkolossalen Statuen des alten Baues erwiesen sich für den gegenwärtigen Neubau nicht geeignet, blieben jedoch aus Pietät geschont und sind jetzt im Garten des Priesterseminars aufgestellt.

Gleich der Schauseite des Langhauses ist auch die Westfassade des Domes eine hervorragende Leistung hochmonumentaler Architektur mit Verwertung wirkungsvoller Arkadenmotive und unter Mithilfe plastischer Ausstattung. Dieser von dem westlichen Turmpaar flankirte Bauteil besteht aus einem wuchtigen Untergeschoss mit darüber hinziehender Zwerggalerie, worauf der gegiebelte Oberbau



Inneres des Domes zu Fünfkirchen

des Mittelschiffes folgt mit leiser Abdeckung der Nebenschiffe an den Seiten. Fünf hochragende Blendarkaden bilden die Gliederung des Hauptgeschosses. Übereinstimmend mit dem Arkadenzug der Langhausfront treten hier sechs schlanke und doch kräftige Dreiviertelsäulen aus dem Baukern hervor. Ihre Basamente entsprechen ebenfalls dem attischen Schema in Verbindung von Hohlkehle und Pfühl, unter Hinzutreten sanft geschmiegter Eckblätter als romanisches Ziermotiv zwischen Basament und Plinthe. Die Kapitäle variiren die korinthische Ordnung, jedoch nicht in streng klassischen schlanken Formen, sondern in mehr gedrungener Gestaltung, zum Zeichen des Aufnehmens der vollen Wucht des Fassadenbaues. Die Bögen sind von feinabgestuften Umrandungen gesäumt; die dazwischen sichtbaren Mauerflächen werden nach den Seiten hin von stattlichen, tiefgelaibten Fenstern durchbrochen, welche die Seitenschiffe erhellen.

Die mittlere Arkade umschließt den einzigen bei der Erneuerung wiederholten Bauteil der früheren Fassade aus romanischer Zeit, das Portal, welches dem alten Portale, dessen nicht mehr brauchbare Werkstücke auf ihren vermauerten Flächen dekorative Überreste römischer Grabdenkmäler tragen, in Form und Material (letzteres bläulichweißer Sterzinger Marmor) pietätvoll nachgebildet wurden. Hiernach zeigen die tiefen Portallaibungen einen lebhaften Wechsel von Hohlkehlen und Schmiegen mit dazwischen angeordneten Rundstäben, deren Kämpfer von karniesartigen Gliederungen umgürtet sind. Vor den Laibungsprofilirungen lehnt sich an deren Seiten je ein schlankes Granitsäulchen an. Die Kapitäle dieser kleinen Säulen folgen der romanischen Kelchform und tragen kräftige Abaken, aus denen im Halbzirkelschlag ein wuchtiger Rundstab sich emporschwingt, welcher mit den Bögen der Laibungsglieder etwas excentrisch steht und ein Tympanon umgibt, worin das Wappen des bischöflichen Bauherrn erscheint. Über dem Portal ist ein Medaillon mit dem Reliefbrustbild des heil. Apostels Petrus, des Schutzpatrones der Kathedrale in die Wandfläche eingelassen, während unterhalb der benachbarten Arkaden ähnliche Medaillonskulpturen des h. Stephan, ersten Königs, und des h. Maurus, zweiten Apostels von Ungarn, ebenfalls von Meister Kiß herrührend, symmetrisch angeordnet sind. Oberhalb der großen Arkadenstellung läuft eine Zwerggalerie hin, welche in fünf, den Arkaden entsprechenden Abteilungen je drei kleine Bogenschläge umfasst, die aus den Kapitälen korinthisirender freistehender Säulchen von gelbgeädertem dalmatinischen St. Girolamo-Marmor sich aufschwingen. Ein Konsolenfries, an dessen Enden Löwengestalten auf Postamenten sitzen, vermittelt den Übergang zum Geschoss des Hochschiffes, wo vier hochragende Fenster das Tageslicht in den Innenbau senden. Schlanke Dreiviertelsäulen von verwandter Gestalt wie die übrige Fassadensäulung teilen die Fenster und zwei reich ornamentirte Bogenfelder bezeichnen die Endigungen des Geschosses nach den Seiten hin. Den Abschluss nach oben bildet der in seiner Rückwand von einer ansehnlichen Fensterrose durchbrochene Giebel, welcher vor der Lichtöffnung eine der Dachschräge entsprechende freistehende Säulung entfaltet, an den Fußpunkten der Giebelschenkel mit knieenden beschwingten Himmelsboten geschmückt ist und dessen Spitze in einem Steinkreuz mit dem Reliefbrustbilde Christi in der Auffassung als *vera icon* ausklingt.

Schon aus dieser schlichten Beschreibung wird der Stilkundige erkennen, dass das Fassadenwerk in seinem Grundgedanken an die Säulenstirnseiten der Pisanischen und Lucchesischen Sakralarchitekturen sich anlehnt; allein er wird auch herausfühlen, dass gegenüber der dort vorwaltenden Häufung der Säulen und Säulengeschosse diese wirkungsvollen Schmuckmotive an der Fünfkirchener Domfassade mit genialer Freiheit erfasst und mit seltener Klarheit und weiser Einschränkung durchgeführt sind. Was an den italienischen Werken erstrebt worden, ist an dem ungarischen Werke mit künstlerischer Reife erreicht und gleichzeitig wird dem Hochschiff seine belebte Wirkung, welche dieser Bauteil infolge der früheren Erneuerung verloren hatte, wiederum gesichert.

Im Sinne der Ausgestaltung der Fassade ist denn auch der Baumeister dazu gelangt, den oberen Teil der Türme als offene Loggien mit aufgesetzten Spitzhauben aufzuführen, das ganze System durch die Turmerhebung als einheitliches Gebilde zusammenzufassen und ihm Schluss und Harmonie zu geben. — Die beiden Turmpaare bauen sich in je vier Geschossen von verschiedenen Abmessungen in der Weise auf, dass das Untergeschoss das beträchtlichste Höhenverhältnis zeigt, das darauf folgende Geschoss an Höhe abnimmt, worauf ehedem ein kleineres und ein größeres Arkadengeschoss das Ganze zum Abschluss brachten. Das nämliche schlimmbessernde Baustadium, welches die nördlichen und südlichen Kapellreihen geschaffen, hatte auch die Türme in Mitleidenschaft gezogen durch Aufsattelung eines nun beseitigten fünften Geschosses mit der schon erwähnten Zinnenbekrönung. Bei der jetzigen

Erneuerung sind von der alten romanischen Turmanlage je vier Geschosse mehr oder weniger erhalten geblieben. Auffällig ist der Wechsel ihrer Grundrissgestaltung, insofern die Planform des östlichen Turmpaares dem Rechteck folgt, diejenige des westlichen Turmpaares hingegen nahezu quadratisch ist. Sämtliche alten Turmbestandteile erwiesen sich bei eingehender Prüfung so schadhaft, dass sie innen und außen mit neuen Werkstücken ausgewechselt werden mussten, was mit besonderem Nachdruck an den beiden südlichen Türmen geschah, die zur Aufnahme der Glocken bestimmt sind. Die Ecken sämtlicher Geschosse sind von Lisenen gesäumt und schuppenartige Simsbänder mit darüber hinziehenden Doppelzahnschnitten bezeichnen die Horizontalteilungen. Die beiden Untergeschosse enthalten nur schmale Öffnungen zum Einströmen des Tageslichtes in die Turmaufgänge, während die beiden Obergeschosse an ihrer Ost-, Süd- und Westseite — auf der Nordseite sind die Türme fensterlos — von je einem rundbogigen Fensterpaare erhellt sind, dessen Pfostung durch drei nach der Tiefe gestellte Säulchen bewirkt wird, welche behufs Aufnahme der über den Lichtöffnungen angeordneten kleineren Bögen etwas hinter die Fensterflucht zurücktreten. Soweit erstreckt sich der alte Thatbestand der Türme.

Darüber erheben sich die neuen Loggiengeschosse, welche eine Höhe von 7 m 55 cm erreichen. Ihre nach den vier Seiten sich öffnenden dreiteiligen Arkaden haben schmale Pfeiler mit vorliegenden kleinen Dreiviertelsäulen und schließen mit breiten vom Kämpfergesims durchschnittenen Eckpfeilern ab; über letzteren zieht sich ein Konsolenfries mit Zahnschnittdeckung hin. Der Abschluss der Loggiengeschosse geschieht durch ein kräftiges Hauptgesimse mit Sima und konsolenartigem Zahnschnitt; die darunter angeordneten Rosettenfriese tragen zur Steigerung der Simswirkung wesentlich bei. Auf einer etwas zurückweichenden kleineren Geschossabteilung, an deren Ecken Konsolen zur Aufnahme meterhoher Greifenfiguren ausladen, setzen die Steinhelme der Türme an. An den Seiten des genannten kleineren Geschosses springt der Mauerkörper um ein Geringes vor die Flucht und trägt an den vier Stellen je einen Giebel mit krönenden stilisirten Steinlilien. Die Mauervorsprünge samt ihren Giebelungen sind von säulengeteilten Rundbogenfenstern mit verbindenden Hochbogenschlägen durchbrochen, deren Kämpferlinien in der Simsoberkante liegen, während die Bögen in die Giebelflächen fallen, jedoch so, dass die lückenartigen Gebilde genügenden Raum für kleine Ornamentfelder frei lassen.

Die Turmhelme sind in Quaderwerk ausgeführt und haben eine Höhe von 14 m 50 cm vom Giebelsims an gemessen. Auf quadratischem Schlussstein ragt über jedem Helm unter Vermittelung von kupfernem Ansatz nebst Knauf ein ebenfalls in Kupfer gearbeitetes 2 m 20 cm hohes und in kleine Kugeln endigendes vierarmiges Kreuz in die Lüfte. — In konstruktivem Betracht bleibe nicht unerwähnt, dass die Helme in ihrem Innern oktogonal durchgeführt sind und dass diese Struktur bis in den oberen Teil der Loggiengeschosse herabreicht, wo der Übergang aus dem Viereck durch mehrfache konsolenartige Überkragungen bewerkstelligt und mit Gurten und Schließen verspannt ist. Die Quaderschichten der Helme sind ineinander verfalzt und untereinander mit Kupferklammern verbunden. Als Verlängerung des vertikalen Kreuzbalkens senkt sich eine Eisenstange mit daran hängendem Gewicht von zwanzig Metercentner 5 m tief hinab, um einesteils die lotrechte Kreuzrichtung gegen die Gewalt der Stürme zu sichern und andernteils die wenig breiten Schichten der Helmspitzen entsprechend zu beschweren. An der obersten Kreuzkugel sämtlicher vier Türme sind kleine goldschimmernde Stechäpfel als Ausgangspunkte der Blitzableitung angebracht, die systematisch am ganzen Dom fortgeführt ist, dessen Bedachung durchweg aus Kupfer besteht. Alle Abmessungen zusammen genommen, steht der Höhepunkt der Helmkreuze nahezu 60 m vom Fußboden ab.

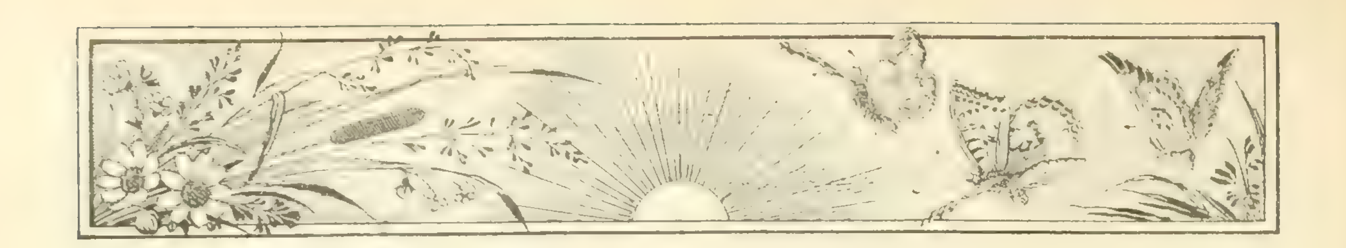
Um eine annähernde Vorstellung von der Größe des Domes zu gewinnen, mögen in diesem Zusammenhang noch einige Maßangaben folgen. Die größte Längenausdehnung, vom Sockel der Westfassade bis zum Sockel der Apsis reichend, beträgt etwas über 70 m; die beträchtlichste Breite, von Sockel zu Sockel der Süd- und Nordfassade gemessen, ist 40 m 50 cm. — Die Südfassade hat die stattliche Länge von 61 m 30 cm; der Dachfirst des Hochschiffes liegt 28 m über dem Terrain. Da die Südportalachse gegeben war und nicht in der Mitte liegt, so ergiebt sich auf der westlichen Fassadenhälfte eine etwas größere Achsenteilung, deren Unterschied von 24 cm im Vergleich zur östlichen Hälfte übrigens für das Auge kaum wahrnehmbar ist. Das Arkadengeschoss ist an und für sich 10 m 20 cm hoch und erreicht mit der darüber gelegenen Zwerggalerie die Gesamthöhe von 13 m 66 cm.

Hinsichtlich des Materiales am Außenbau sei bemerkt, dass für das gesamte Sockel-, Perron- und

Stufenwerk sowie für die wichtigeren Gesimsglieder der äußerst harte Süttöer Kalkstein von der oberen ungarischen Donaugegend gewählt wurde; für die Türme behielt man den schon an den älteren Turmgeschossen verwendeten mittelharten gelblichen Budafaer Sandstein der Umgebung bei, während für die übrigen Teile des Baues mit Ausnahme der Apsiden steierisches Material und zwar weißer Aflenzer Muschelkalkstein zur Anwendung kam, da die Budafaer Brüche eine ausreichende Ergiebigkeit nicht mehr versprachen. Für die Erneuerung und Ausbesserung der Apsidialteile wurde der in der Nähe von Fünfkirchen brechende härtere Schneeberger Muschelkalkstein benutzt, von dessen weiterer Verwendung jedoch ebenfalls wegen verringerter Ausbeute, wozu noch Teuerung der schwierigen Brucharbeit sich gesellte, abgesehen werden musste.



Westfassade des Domes zu Fünfkirchen.



HEINRICH WELTRINGS NYMPHENGRUPPE.

MIT ABBILDUNG.

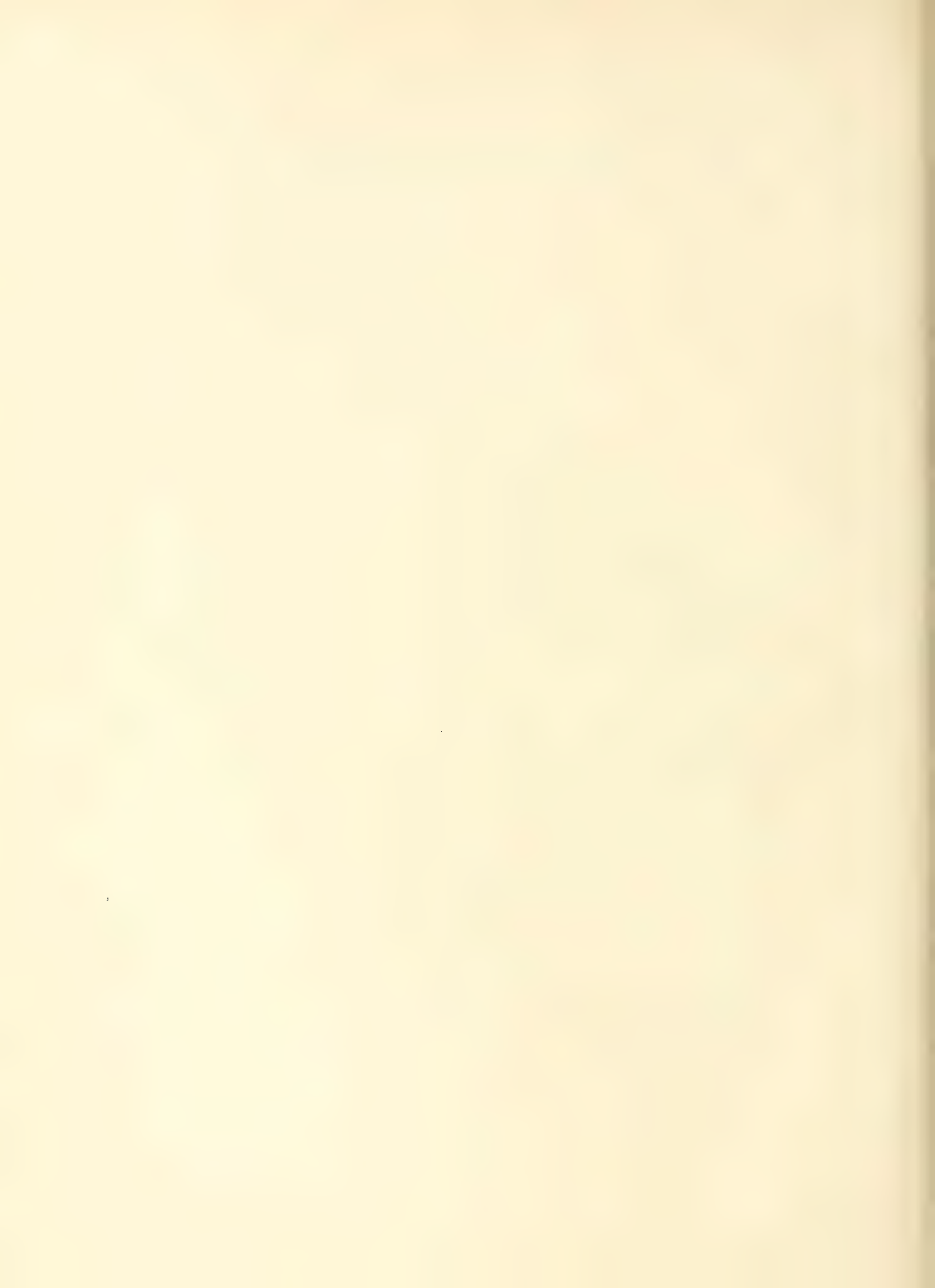
M verflossenen Frühjahr ist in Karlsruhe ein Kunstwerk öffentlich aufgestellt worden, das unter den Idealgruppen der jüngsten Zeit einen hervorragenden Platz einnimmt. Es ist die Nymphengruppe von Heinrich Weltring, eine in Lauchhammer gegossene Gruppe lebensgroßer Bronzefiguren, welche im Auftrage eines patriotischen und kunstfreundlichen Bürgers, des Herrn Ingenieur Lorenz, ausgeführt und von diesem der Stadt geschenkt wurde. Da wir neuerdings in ikonischen Denkmälern fast ersticken, und die Monumentalsucht der Zeit uns mit Bildnisstatuen zu Fuß und zu Pferde förmlich überschüttet, so muss es mit lebhafter Freude begrüsst werden, wenn einmal ein Kunstwerk idealer Gattung zur öffentlichen Aufstellung gelangt, zumal wenn es einen so hohen künstlerischen Wert besitzt wie Weltrings Gruppe.

Auf einem Felshügel sehen wir drei Nymphen voll Jugend und Schönheit, von einem halben Dutzend mutwilliger Kinder umspielt, das Ganze ein erquickender Ausdruck köstlicher Naturfreude, naiver Heiterkeit. Die Spitze der Gruppe bildet eine schlanke jungfräuliche Gestalt, die in leise vorgeneigter Haltung dem Echo zu lauschen scheint, welches sie mit der in ihrer Rechten befindlichen Muschel geweckt hat. Mit großer Feinheit ist die Geberde zurückhaltenden Lauschens wiedergegeben. Eine zweite Gestalt, rechts von der oberen, etwas tiefer angebracht, ist sitzend dargestellt, mit den Händen ein Fischnetz fassend, das sich über ihren Schoß breitet. Zu ihren Füßen sieht man ein stehendes Knäbchen, das in das Netz hineingreift. Neben diesem zeigt sich am Boden sitzend ein anderer Kleiner, der am Wasser Blumen gepflückt hat. Unten zur Linken tummeln sich zwei andere, die mit einem gutmütig dreinschauenden jungen Krokodil spielen, wobei der eine über die Schulter seines etwas ungebärdigen Gespielen nach dem Tiere hinübergreift. An der Rückseite des Hügels, auf unserer Abbildung nicht sichtbar, ist eine dritte Nymphe in köstlicher Bewegung auf einem am Boden ausgebreiteten Schleier liegend dargestellt. Ein allerliebster Putto sucht sie mit Blumen zu schmücken, während ein anderer, weiter oben sitzend, einen Schleier emporhält.

Die Komposition, voll Leben, Bewegung und Anmut, hat vor allem den großen Vorzug, dass sie sich von jeder Seite aufs glücklichste aufbaut, in trefflich geschlossenem Linienzuge, ungezwungen und natürlich. Die weiblichen Figuren wie die der Kinder sind voll Schönheit und Grazie, nur die oberste Hauptgestalt ist vielleicht im Rücken etwas zu fleischig, zu voll geraten. Im übrigen herrscht solcher Wechsel reizender Motive der Bewegung und des Ausdrucks, dass man sich nicht leicht satt daran sehen kann. Dazu kommt der Ausdruck frischen Lebens in den Gesichtern, die durch Vertiefung der Augäpfel eine besonders prägnante Charakteristik erhalten haben. Und bei aller Natürlichkeit der Empfindung durchweht das Ganze ein Hauch zarter Jungfräulichkeit und Reinheit, der denn auch bald einzelne Bedenken im Publikum zum Schweigen brachte, welches sich an der Nacktheit der Gestalten stoßen wollte. Bald erkannte man, dass in künstlerischer Verklärung der Menschengestalt ein



HEINRICH WELTRINGS Nymphengruppe
im Erbprinzengarten zu Karlsruhe. (Bronzeguss.)



Ernst des Willens und eine Keuschheit der Empfindung sich ausspricht, die jeden Tadel zum Schweigen bringt und die volle Freude an der Herrlichkeit der reinen Form zum Ausdruck kommen lässt. Die Durchbildung aller dieser Gestalten zeugt von hoher künstlerischer Meisterschaft; besonders fein ist die Behandlung des Haares, das bald lockig, bald kraus, dann wieder glatt angelegt zur Charakteristik der reizenden Köpfe bei den Frauen wie bei den Kindern wesentlich beiträgt.

Erhöht wird die Wirkung des Ganzen durch die Aufstellung, welche nicht glücklicher hätte gewählt werden können. Ein Werk dieser idealen Art kann nicht an die Straße oder auf einen freien Platz gestellt werden, und doch wollte man es der freien Öffentlichkeit nicht entziehen. So wählte man denn den schönen Erbprinzengarten, mit seinen saftigen Wiesenflächen und mächtigen alten Baumgruppen, der dem Publikum zu freiem Zutritt den ganzen Tag geöffnet ist. Und man stellte die Gruppe auf eine kleine Felseninsel inmitten eines Weihers, dessen wie von der Natur gebildete unregelmäßige Ufer mit mächtigen Granitblöcken aus dem Schwarzwald eingefasst wurden. So ist das schöne Werk mit der Natur selbst in innigsten Zusammenhang gebracht, als ob es gleichsam als höchste Spitze alles Erschaffenen wie durch ein Schöpferwort aus der Landschaft hervorgewachsen wäre.

Es bleibt nur übrig, von dem bisher wenig bekannten Künstler das Nötigste hinzuzufügen. Heinrich Weltring wurde am 18. April 1847 in Backum, einem Dorfe bei Lingen, unweit Meppen, in einer bäuerlichen Familie geboren. Der Vater starb 1857 und hinterließ fünf unversorgte Kinder. Heinrich kam vierzehnjährig zu einem Onkel, wo er mit einem Pony sieben Jahre lang die Ackerwirtschaft betrieb. So entlegen alle künstlerischen Eindrücke in jener Weltabgeschiedenheit waren, so genügten doch einige alte Kunstwerke in den Kirchen, den Künstler in dem jungen Mann zu wecken. Auch sah er bei Kaufleuten hie und da Farbendrucke, die ihn so anregten, dass er selbst zu malen anfing, wobei es ihm mühsam genug erging, da er Wachs in die Farben mischen zu müssen meinte. Abends übte er sich dann, Figuren aus Holz zu schnitzen. Als die Mutter 1860 gestorben war, verkaufte der junge bäuerliche Dilettant sein Gütchen an einen Onkel und begab sich nach Osnabrück zum Bildhauer Seling, wo er vier Jahre als Lehrling blieb. Also wieder einer jener nicht seltenen Fälle, wo sich der Genius aus dem Dunkel und den schwierigsten Verhältnissen zur Höhe der Kunst emporschwingt. Nachdem er sich im Technischen genügend vorgebildet hatte, ging der 27jährige junge Künstler nach Berlin, wo er bei einem Bildhauer Pohlmann eintrat. Wichtiger war es für ihn, dass er an der Akademie Schapers Schüler wurde. Für das letzte Semester erhielt er ein Stipendium vom Ministerium und gewann an der Akademie bei einer Bewerbung den ersten Preis. Bald darauf (1877) wurde ihm der Auftrag zu teil, für den Dom zu Halberstadt eine Anzahl von Heiligenfiguren auszuführen, eine allerdings mehr dekorative Arbeit, mit deren Ertrag er sein Leben mühselig genug fristete. Sodann begab er sich 1880 nach Karlsruhe zu Professor A. Heer, bei dem er zwei Jahre lang als Gehilfe thätig war. Die feine künstlerische Anmut, welche allen Schöpfungen dieses tüchtigen Meisters eigen ist, hatte offenbar den günstigsten Einfluss auf den Gehilfen. Zwei Jahre blieb er in diesem Verhältnis, dann aber schuf er eine selbständige Arbeit, die Badende, eine jungfräuliche Gestalt von zartestem Reiz und von holder Unmittelbarkeit des Naturgefühls. Gegenwärtig führt Weltring dies köstliche Figürchen für den eifrigen Kunstfreund, Herrn Jacques Rosenberg zu Karlsruhe, in Marmor aus. Ein anderer Mäcen, Herr Lorenz, wurde sodann auf den Künstler aufmerksam und schickte ihn nach Italien. Für ihn schuf er ein Kinderfigürchen, das Porträt eines früh verstorbenen Knäbchens des Bestellers, voll naiver Anmut. Der Kleine ist im Hemdchen dem Bett entstiegen und spielt ein Stück auf seiner Geige. Man wird nicht leicht einen herzigeren Violinspieler sehen. Etwas von der Naturfrische eines Robbia spricht aus dem Figürchen. Nach diesen Proben darf man von dem Künstler, dem ein feines Naturgefühl und hoher Sinn für Anmut eigen ist, noch manches tüchtige Werk erwarten. *W. LÜBKE.*

AUS DER GALERIE WEBER IN HAMBURG.

MIT EINER RADIRUNG.

Im letzten Hefte des vorigen Jahrgangs haben wir die Leser mit einer kostbaren Hamburger Privatgalerie näher bekannt gemacht, welche unter den Sammlungen moderner Gemälde in der norddeutschen Hansestadt gegenwärtig den ersten Rang einnimmt. Die Galerie des Herrn Konsuls Ed. F. Weber in Hamburg, von welcher wir heute handeln wollen, verdankt zum Unterschiede von der neulich besprochenen Behrensschen Sammlung ihren Hauptruhm den Gemälden alter Meister, obwohl auch sie moderne Werke keineswegs ausschließt. Als G. F. Waagen im Jahre 1863 seine Aufsätze über die bildenden Künste in Hamburg in den Wiener „Recensionen" veröffentlichte, war weder von der einen noch von der andern Sammlung die Rede; beide existirten eben damals noch nicht; sie sind Schöpfungen der letzten Dezennien und nehmen jetzt unter ihresgleichen etwa die Stellen ein, welche damals die Sammlungen Mestern, Wesselhoeft und andere beanspruchen durften. Ein neuer Beweis für den ewig wechselnden Charakter des privaten Kunstbesitzes, zugleich aber auch ein Zeugnis für den stets regen idealen Sinn der Hamburger Bürgerschaft, aus der immer wieder neue Mäcene in die gelichteten Reihen der Vorgänger treten.

Wie wir einem instruktiven Berichte von Julius von Pflugk-Harttung im „Repertorium für Kunstwissenschaft", Bd. 8, S. 80 u. ff. entnehmen, legte Herr Ed. F. Weber mit einer Sammlung antiker Münzen den Grund zu seinem reichen Kunstbesitz und kaufte im Jahre 1864 sein erstes altes Bild, einen A. Canale aus der Hildebrandtschen Sammlung, welchem sich bald andere italienische und spanische Meisterwerke anschlossen. Die 70er Jahre mit ihren durch die Folgen des Krieges und die Handelskrisen jener Zeit hervorgerufenen bedeutenden Veränderungen im europäischen Kunstbesitze gaben sodann dem Sammler Gelegenheit, seinen Eifer auch den übrigen Richtungen zuzuwenden. Er erwarb sehr wertvolle Gemälde der altflandrischen und altdeutschen Schulen, beteiligte sich mit glücklichem Erfolg an der Auktion Ruhl in Köln, welche namentlich Tafeln aus den alten dortigen Werkstätten auf den Markt brachte, erstand auch aus der vormaligen Galerie des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen zu Anfang der 80er Jahre mehrere namhafte Acquisitionen und wandte endlich sein Hauptaugenmerk den großen Holländern des 17. Jahrhunderts zu. Nebenher wurden von ihm auch die sonstigen Kunstgebiete keineswegs vernachlässigt. Es fehlen in den Räumen der Weberschen Galerie weder die Klassicisten vom Ende des vorigen Jahrhunderts noch die modernen Künstler von Cornelius bis auf Menzel. Kurz es ist ein außerordentlich vielseitiger und beweglicher Sammlergeist, der sich in den Schätzen der Galerie Weber abspiegelt.

Trotzdem ruht der Schwerpunkt der Sammlung in ihrem heutigen Zustande unzweifelhaft in den Niederländern der großen Zeit, deren Reihe der Besitzer noch in den jüngsten Jahren durch höchst kostbare Erwerbungen vermehrt hat. Und wir finden es, daher ganz gerechtfertigt, dass bei der eben hervorgetretenen Publikation aus der Weberschen Sammlung ausschließlich Werke dieser Künstlergruppe berücksichtigt worden sind. Vor uns liegt ein gediegen ausgestattetes Album, in welchem 23 altniederländische Bilder in Radirungen von der Meisterhand W. Ungers vereinigt erscheinen [1]). Der kurze erläuternde Text von Friedrich Schlie, welcher das Album einleitet, legt in beredter Weise die Gründe dar, welche das Vorwalten der alten Niederländer auch in dieser Sammlung, wie in so vielen jüngst entstandenen, erklären. Es ist vor allem der reichbesetzte Markt, der dabei in Frage kommt, dann das namentlich uns Deutschen sympathische Stoffgebiet, endlich der vorwiegend malerische Wert und Charakter der alten niederländischen Bilder, der zu den

1) Hervorragende Gemälde niederländischer Meister der Galerie Weber zu Hamburg, in Radirungen von William Unger. Mit kunstgeschichtlichen Erörterungen von Hofrat Dr. Friedrich Schlie. Verlag von H. O. Miethke in Wien. 15 Taf. u. 16 Seiten Textfolio. (1891.)

heutigen Kunstanschauungen ungezwungen stimmt: mit einem Worte, es ist ein Stück der großen germanischen Kunstentwicklung, was sich der moderne Sammler aneignet, wenn er diese Werke in seinen Besitz bringt.

Selbstverständlich darf an der Spitze der Holländer vor allen deren Führer Rembrandt nicht fehlen. Herr Weber hat erst vor kurzem zu sehr bedeutendem Preis ein Bild von ihm erworben, welches wir den Lesern in einem folgenden Hefte getrennt vorführen werden. Das Album enthält in der auf Eichenholz gemalten „Darstellung des Jesuskindes im Tempel" eine frühere Acquisition, welche in ihrer empfindungsvollen, malerisch fein abgewogenen Behandlungsweise den Stil der religiösen Bilder Rembrandts charakteristisch repräsentirt. Um den großen Meister scharen sich dessen hervorragende Schüler und Nachfolger: Ferdinand Bol, Nicolas Maas, Bernard Fabritius, Jan Lievens, Pieter de Hooch und Adriaan van Ostade, von denen allen Unger je ein köstliches Bild radirt hat. Darunter namentlich ein holländisches Familienbild Pieter de Hoochs von ganz besonderer Zartheit und ein schönes Porträt von Ferdinand Bol, dem in den jüngsten Rembrandt-Streit so viel genannten Meister, welches wir den Lesern in Ungers Reproduktion vorzuführen in der Lage sind. „Der Dargestellte — sagt Schlie darüber — gehört offenbar den vornehmen Ständen an. Schon hat er der Mode der Perücke gehuldigt, wenn es auch noch nicht die große Allongeperücke der späteren Zeit ist. Er trägt ein von etwas weniger dunklem Hintergrunde sich abhebendes schwarzes Gewand und einen glatt aufliegenden einfachen Kragen, welchem die Umschläge an den Armeln entsprechen. Sein rundes volles Gesicht hat etwas Wohlgepflegtes, und die herabhängende Hand des linken Armes erinnert in ihren feingezeichneten und weich modellirten Formen an die schönsten Hände auf Bildnissen des Anton van Dijck." Wenn Ferdinand Bol in manchen seiner Werke thatsächlich dem Rembrandt bis zum Verwechseln sich genähert hat, so kann man dieses von dem vorliegenden Bilde gewiß nicht sagen, es gehört in seiner ganzen eleganten Erscheinung und Durchbildung in eine von Rembrandts Art entfernte Sphäre. Auch die übrigen Meister der holländischen wie der vlämischen Kunstschulen, Franz Hals und seine Anverwandten, ferner Rubens, Teniers, Brouwer, Wouverman, Jan Steen, dann die großen Landschafter und Tiermaler vornehmlich Jacob van Ruisdael und Hobbema, Jan van Goyen und Aalbert Cuyp sind durch Kapitalstücke in der Weberschen Galerie vertreten und die Marinemaler, Architekturschilderer und Stilllebendarsteller fehlen nicht, um das Ensemble jener großen Kunstwelt zu vervollständigen, welche den Menschen wie die Natur in allen ihren Erscheinungen und Daseinsformen zur malerisch verklärten Darstellung bringt. Zu denjenigen Bildern, welche der Verfasser des beigegebenen Textes aus dieser glänzenden Reihe von Kunstwerken besonders bevorzugt und am eingehendsten geschildert hat, gehört in erster Linie das figurenreiche Bild von Jan Steen, dessen Eigentümlichkeiten Schlie mit viel Humor und Sachkenntnis entwickelt. Bei der Charakteristik der großen alten holländischen Landschafter macht der Autor einige treffende Bemerkungen über das Verhältnis derselben zur modernen Landschaftsmalerei.

Dass Unger als Radirer aller dieser Meisterwerke sich durchaus auf der vollen Höhe seiner unvergleichlichen Kunst zeigt, braucht kaum speziell hervorgehoben zu werden. Es sind nicht nur treue Übersetzungen, sondern fein empfundene Nachdichtungen der alten Kunstwerke, welche er uns in diesen Blättern bietet. Der größere Teil derselben erscheint in Tafelform, acht kleinere Radirungen sind in den Text eingedruckt in ähnlicher Weise, wie dies in der Veröffentlichung über das Wiener Belvedere der Fall ist. Diese große Publikation hat sich der Verleger auch für die sonstige typographische Ausstattung des Albums zum Vorbild genommen, womit gesagt sein soll, dass das Werk äußerlich wie innerlich eine Musterleistung ist.

Wir schließen mit dem Wunsche, dass es dem Besitzer gefallen möge, nun auch einmal aus den übrigen Teilen seiner Galerie die Perlen in ähnlicher Weise aneinander zu reihen und so seinen den Besuchern des Weberschen Hauses stets zugänglichen Bilderbesitz den weitesten Kreisen der Kunstwelt dauernd vor Augen zu führen!

C. L.

KLEINE MITTEILUNGEN.

⁂ *Die Eröffnung des neuen kunsthistorischen Hofmuseums in Wien* wird nach nunmehr erfolgter Entscheidung am Samstag den 1[illegible]. d. Mts. stattfinden und es harrt da des Publikums eine Überraschung, wie sie glänzender sich nicht denken lässt. Wer in den letzten Wochen die noch mit rüstig schaffenden Arbeitern aller Art erfüllten Räume betreten durfte, konnte gewahr werden, dass der Architekt des Baues, den Stil der Dekoration des Inneren, der sich schon in dem vor zwei Jahren eröffneten naturhistorischen Hofmuseum in rauschenden Akkorden bewegte, zu einem geradezu blendenden Fortissimo gesteigert hat. Wandflächen, Säulen und Gesimse sind in buntfarbigen Marmorsorten jeder Art hergestellt oder bekleidet; man weiß nicht, ob man die Wahl und Harmonie der Töne oder die Schärfe und den Glanz der Technik an diesen Marmorarbeiten mehr bewundern soll. Kapitäle und Säulenfüße prangen überdies in leuchtendem Goldschmuck. Jedermann begreift jetzt, dass diese Fülle des inneren Schmuckes in solch vollendeter Ausführung nur in einer langen Reihe von Jahren hergestellt werden konnte. Nicht minder gediegen und von geschmackvoller Mannigfaltigkeit sind die Vorkehrungen für die Aufstellung der Bildwerke, Gemälde und sonstigen Kunstgegenstände, welche die Säle und Gemächer des ungeheuren Baues anfüllen. Wir behalten uns eine nähere Betrachtung der einzelnen Teile des Ganzen selbstverständlich bis nach der Eröffnung vor und wollen hier nur im allgemeinen darauf hinweisen, dass die freudigsten Eindrücke dem Publikum für das Wiedersehen der Bilderschätze des Belvedere bevorstehen. Die großen Gemälde des Rubens, für welche Baron Hasenauer eigene säulengeschmückte Rahmenbauten im Stile der Zeit komponirt hat, die Prachtbilder des Tizian, welche in den Sälen des Belvedere zum Teil sehr ungünstig aufgehängt waren, kommen hier erst zu ihrer vollen Wirkung. Die herrliche Sammlung des Waffenmuseums, die schon seit einem Jahre dem Publikum geöffnet ist, erhält ihr wundervolles Gegenstück in der Abteilung der Bildwerke, Goldschmiedearbeiten und Luxusgeräte des Mittelalters und der Renaissance, welche für die Masse des besuchenden Publikums, sowie für die Kenner und Kunstliebhaber wohl einen der Hauptanziehungspunkte des neuen Hofmuseums ausmachen dürfte. Einen ganz besonderen Reiz der Säle sowie des Vestibüls und Treppenraumes endlich bilden die zahlreichen dekorativen Arbeiten moderner Bildhauer und Maler, welche mit der farbigen Pracht der Baumaterialien und der in den Räumen aufgestellten Kunstgegenstände in Wetteifer treten. Auf alle diese kommen wir später eingehend zurück.

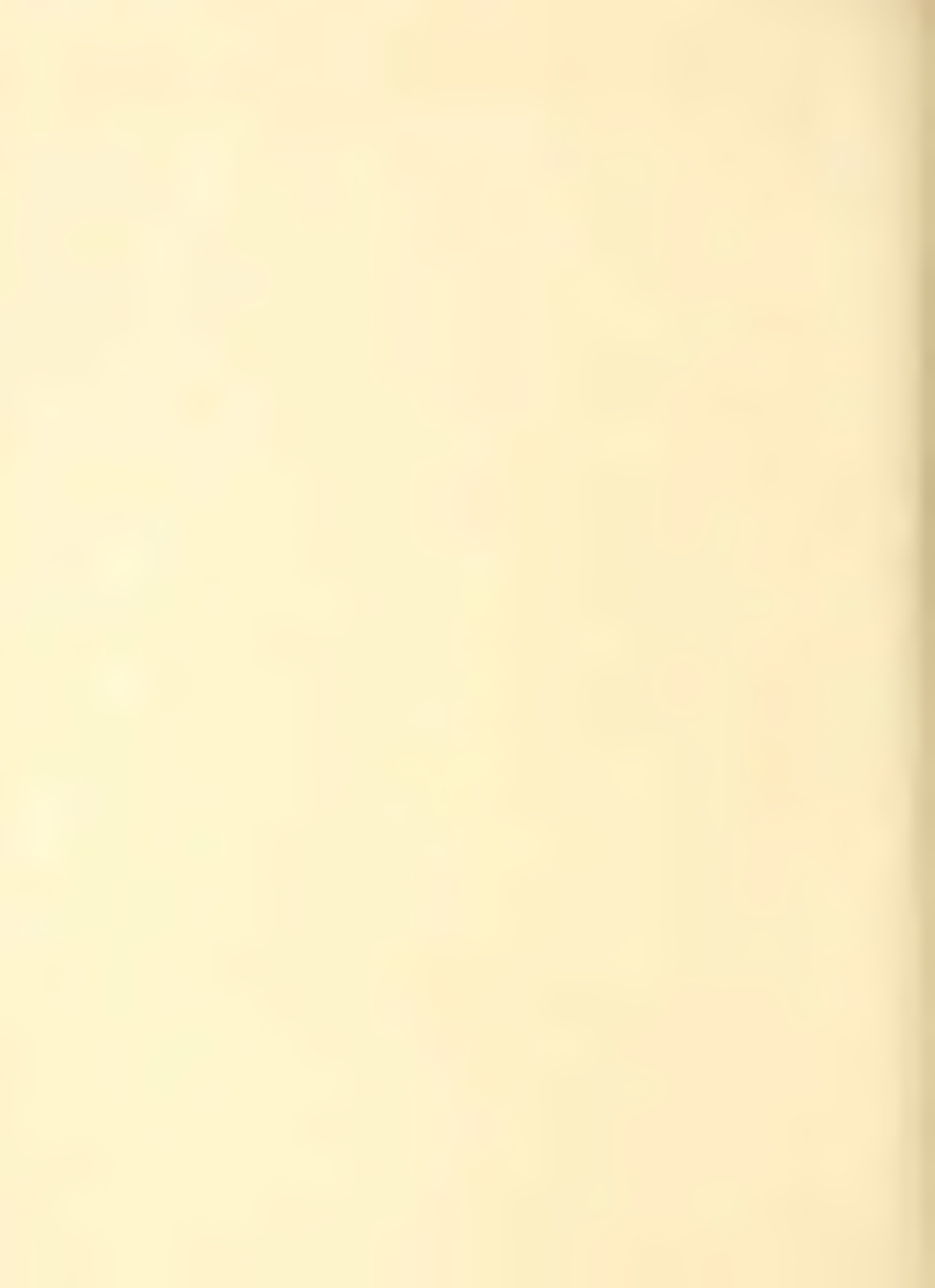
⁂ *Römerdenkmal in der Dobrudscha.* Wie wir bereits früher gemeldet, beauftragte das kgl. rumänische Ministerium auf Vorschlag des Herrn Prof. *Gregor Tocilescu*, Direktors des Nationalmuseums in Bukarest, diesen und Herrn Prof. *Georg Niemann* in Wien, die in der Dobrudscha (Dobrogea) einige Stunden südlich von Czernawoda bei dem Dorfe Adam Clisti gelegene Ruine eines runden Monuments mit Hilfe von Ausgrabungen zu untersuchen. Prof. Tocilescu hatte schon einige Jahre vorher etliche fünfzig Reliefplatten, Kampfscenen römischer Krieger mit Daciern darstellend, nach Bukarest gebracht, welche in nächster Umgebung des Monuments, nur halb mit Erde bedeckt, umherlagen. Die genauere Untersuchung des Denkmals hat nun zur Klarheit über die ehemalige Beschaffenheit desselben geführt. Die Ruine bildet heute einen annähernd kreisförmigen, kuppelartig abgerundeten, massiven Mauerkörper, welcher aus kleinen Bruchsteinen mit Kalkmörtel errichtet ist. Die Schuttmasse, welche den untern Teil des Bauwerkes umgab, wurde im Laufe von vier Wochen beseitigt und zahlreiche Werkstücke, welche in der Erde verborgen lagen, wurden dabei ans Licht gebracht. Bei der Abgrabung zeigte sich, dass die Ruine sich auf einer heute noch fast ganz erhaltenen Plattform erhebt, zu welcher ringsum sieben Stufen emporführen. Der bestehende Betonkörper aber war mit einem Mantel von Kalksteinquadern umkleidet, von welchem nur der auf der Plattform aufsitzende Sockel und einige Steine der darauf folgenden Quaderschichten am Platze sich befinden. Das Monument war ein cylindrischer, von Zinnen bekrönter, in den oberen Teilen mit Bildwerken geschmückter Bau, auf dessen kegelförmigem Dach ein Aufsatz von bedeutender Höhe sich erhob. Der cylindrische Bau hat einen Durchmesser von etwa 30 m = 100 römischen Fuß. Die Höhe von der Plattform bis zur Oberkante des Gesimses betrug 7 m 53 cm. Die Bekleidung des Betonkernes besteht unten aus sechs Schichten einfacher Quadern; die siebente Schicht bildet ein Friesband mit Rankenornament. Darauf stehen abwechselnd Pilaster und Relieftafeln. Hierauf folgt ein ornamentaler Architrav und auf diesen eine S-förmige große Sima. Den oberen Abschluss bildeten Zinnen, welche mit Einzelfiguren in Relief, Gefangene darstellend, geschmückt waren. Die kegelförmige Bedeckung des Bauwerkes war mit Steinplatten belegt, welche schuppenförmig übereinander griffen. Inmitten des Kegels erhob sich auf kreisförmiger Basis ein sechsseitiger Aufsatz mit Pilastern auf den Ecken. Die Flächen zwischen den Pilastern boten Raum für die Widmungsinschrift, deren Bruchstücke mit dem Namen des Trajan sich vorgefunden haben. Auf dem Sechseck stand ein mächtiges Tropaeum, dessen Stamm inmitten einer Gruppe überlebensgroßer Figuren emporragte. Eine Publikation des Denkmals steht bevor, an der auch Hofrat *O. Benndorf* sich beteiligt, welcher die Fundstätte letztes Jahr in Augenschein nahm.

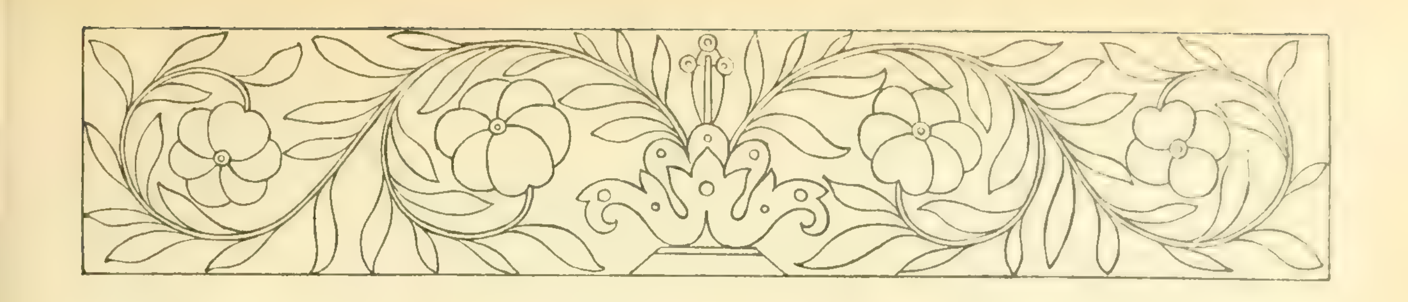
x. — *Münchener Kunstauktion.* Am 26. Oktober findet bei *Hugo Helbing* in *München*, Christofstraße 2, eine Versteigerung von Kupferstichen, Radirungen und Holzschnitten alter Meister statt, die 1076 Nummern umfasst und viele Blätter von großer Seltenheit und Schönheit enthält. Unter anderen finden sich darin 30 Blatt von Dürer, 31 Blatt von Rembrandt, 63 Blatt von A. Waterloo und manches seltene Blatt in Ätzdruck.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.







ANTON SPRINGER.

VON *W. VON SEIDLITZ.*

II.



ER die Wirksamkeit eines Forschers überschauen will, muss vor allem danach trachten, sich ein Bild von den Idealen zu machen, die den Mann erfüllten, sowie von den Zielen denen er nachstrebte.

Wohl warf Springer angesichts der neueren Kunstentwicklung mehrfach die Frage auf, obwohl die Aufgaben und Ziele, die er als die der Kunst erkannt hatte, noch ihre alte Kraft bewahrt hätten: aber die Überzeugung von der göttlichen Abstammung der Kunst und ihrer poetischen Mission hier auf Erden war doch in ihm eine zu fest gewurzelte, als dass er je hätte von ihr lassen können. Diese Erkenntnis ist ja auch die einzig mögliche und richtige, sobald man nicht den Menschen zu einer Maschine degradirt; nur über die Anwendung im einzelnen Falle gehen die Ansichten aus einander. So ist es denn auch erklärlich, dass Springer, der an einigen ganz bestimmten Voraussetzungen festhielt, nicht allen Erscheinungen des modernen künstlerischen Lebens gegenüber einen Standpunkt zu gewinnen vermochte.

Dass die Kunst eine ideale Überwindung der Natur darstelle, überall das innerlich Zweckmäßige in gefälligen, anmutigen Schein hülle, die natürlichen Gebilde von allem Zufälligen, Unreinen, von jedem Makel und Fehler entkleide, dass jedes Kunstwerk etwas von der Natur des Märchens in sich berge, sich gleich diesem über die gewöhnlichen Bedingungen des Daseins hinaussetze, hat er mehrfach bekannt. Daher konnte er auch den Deckenbildern Michelangelos und den Teppichkartons Raffaels nachrühmen, dass sie die erhöhte Tonart anstimmten, in welcher allein die wahre Poesie sich auszusprechen vermag, dass sie uns bei aller Wahrhaftigkeit der Schilderung in eine selbständige Welt führten, wo Leidenschaften und Empfindungen in ungetrübter Macht und Reinheit, alle Formen und Linien sich bedingungslos unterwerfend, walten. Ebenso wie Homer die olympischen Götter den Hellenen neu schenkte, haben beide den Gestalten des christlichen Glaubens durch ihre Kunst neues Leben eingehaucht.

Da Springer andererseits, wie bereits erwähnt, von seinem Standpunkte als Historiker aus Veranlassung hatte, die kulturgeschichtliche Grundlage der Kunst besonders stark zu betonen, ihren Wurzeln im Volksboden mit Eifer nachzuforschen, so dass er sie wesentlich als Ausdruck der herrschenden Bildung der verschiedenen Zeiten und Orte, als Verkörperung eines bereits typisch gewordenen Inhalts fasst, ja ihr sogar die Fähigkeit, selbständig an der Schaffung der Kultur mitzuarbeiten, absprach, so musste ihn das Bestreben der jüngeren Künstler, neue Wege zu finden, ihr Trachten nach einer Vervollkommnung der Technik, ihre Neigung zum Naturalismus, ihre Lossagung von der Überlieferung mit Besorgnis erfüllen. Denn Stabilität erklärt er in dieser Beziehung für das oberste Gesetz der Kunst: „und hat in einem Augenblicke geistiger Verwirrung eine Abweichung stattgefunden, ein unberechtigter Drang nach Neuem und Originellem auch diesen Kreis ergriffen, so liegt in rascher Umkehr, in der Wiederbelebung des alten Gesetzes das Heil". Über alle diese Bedenken spricht er sich am ausführlichsten in dem Aufsatz über die Wege und Ziele der gegenwärtigen Kunst aus (in den Bildern aus der neueren Kunstgeschichte); in dem 1886 verfassten Nachwort dazu aber beklagt er namentlich das Schwinden des

Einflusses der Antike. Denn es gebe für uns seit Menschengedenken keinen andern und keinen bessern Regulator des Kunstsinnes als die Antike; sie sei das stärkste Bindemittel gewesen, welches seit Jahrhunderten die einzelnen Zeitalter mit einander verknüpft habe. So erscheine denn eine Kunst, für welche die Antike ein leeres Blatt darstelle, wenigstens für Europa vollkommen undenkbar.

Bricht sich allmählich auch, trotz alles Widerspruchs, eine andere Anschauungsweise Bahn, die mehr das Verschiedenartige als das Gemeinsame, mehr das national und individuell Besondere als das Typische und Traditionelle betont, so sei hier der Hinweis darauf nicht unterlassen, dass Springer auch Erwägungen dieser Art nicht unzugänglich war. Erklärte er doch, dass Volkstümlichkeit nicht in dem trivialen Sinn des Worts, so dass die große Masse sich ergötzt und im Bilde wiederfindet, zu fassen sei; dass die Kunstgeschichte die Künstler nicht in wesenlose Schatten ihrer Zeit auflösen dürfe, sondern auch ihre eigenartige Wirksamkeit zu schildern habe; dass das Zeitalter als das kunstreichste gepriesen werde, in welchem die Gedanken des Künstlers noch im Volksbewusstsein leben, aber doch schon so weit abgeschliffen sind, dass sie sich nach seiner Individualität umgestalten lassen, ein persönliches Gepräge annehmen. Bei Gelegenheit der Wiener Weltausstellung aber warf er die Frage auf, ob es nicht ratsam sei, jene Kunstweise am eifrigsten zu pflegen, welche mit unserer Natur, unserer Anschauung und unseren Überlieferungen übereinstimmt und unabhängig von der Fremde aus heimischen Wurzeln entwickelt werden kann. Hielt doch er, der als einer der ersten Ludwig Richters Bedeutung voll erkannt hatte, die deutsche Kunst für entwickelungsfähiger als die französische (Vorwort zu den „Bildern“), was die nachfolgende Zeit wahrlich nicht Lügen gestraft hat, wenn auch diese Entwickelung eine andere Richtung eingeschlagen hat, als er erwartet haben mag.

Dies sind im wesentlichen seine Anschauungen über die Kunst, möglichst mit seinen eigenen Worten wiedergegeben, wie das auch mit allem Folgenden gehalten werden soll. Mit ästhetischen Fragen pflegte er sich im übrigen wenig zu befassen. Dagegen erfüllte ihn ganz das Bestreben, der Kunstgeschichte ihren Platz als Wissenschaft zu erobern und zu sichern. In dem Aufsatz über Kunstkenner und Kunsthistoriker (Im neuen Reich, 1881) spricht er sich am eingehendsten darüber aus, dass es hier namentlich gelte, die mannigfachen Bedingtheiten äußerer und innerer Art bei der Entwickelung der Künste nachzuweisen, die verschiedenen Strömungen, welche auf den Künstler einwirken, und die Einflüsse, welche die Kunstweisen mitbestimmen, aufzudecken; dass neben der psychologischen Charakteristik der Künstler die Kunstgeschichte auch den kulturhistorischen Hintergrund, die Luft, welche die Künstler und Kunstgeschlechter atmen, die Umgebung, in welcher sie sich bewegen, die Einflüsse, von welchen sie getroffen werden, das Erbe, welches sie verwalten und vermehren, festzustellen habe. Werde die neuere Kunstgeschichte dauernd der gleichen Zucht unterzogen, der die klassische Archäologie und die anderen historischen Disziplinen ihre wissenschaftliche Haltung und ihren Aufschwung verdanken, so werde die Geschichtswissenschaft schon zur Anerkennung ihrer angeblichen Bastardschwester gezwungen werden. In den Kreis der Bildungsfächer sei diese ohnehin schon durch Schnaase eingeführt worden. Die hier abgesteckten Ziele bedeuten denn auch einen gewaltigen Fortschritt über die vorher zumeist üblich gewesene pragmatische Darstellung der Kunstgeschichte hinaus. Um diese Errungenschaft zu wahren, betonte er die historisch-philologische Methode besonders stark und wies alle anderen Betrachtungsweisen, die die Gefahr einer Lockerung der Disziplin in sich zu bergen schienen, nach Möglichkeit ab. Die Künstler, als deren vollgültige Vertreter er in demselben Aufsatz mit feinem Griff Bötticher, Viollet-le-Duc und Semper hinstellte, seien naturgemäss einseitig in ihrer Beurteilung, da sie an eine selbständige lebendige Triebkraft der künstlerischen Formen glaubten und daher in der Kunstwelt vor allem von den abgeschlossenen, einheitlichen Erscheinungen gefesselt würden. Die Ästhetiker (siehe die Rezension von R. Vischers Studien zur Kunstgeschichte, in den Gött. gel. Anz., 1887) verführen nicht gerade immer parteiisch, aber ihre Kritik sei gewöhnlich subjektiv gefärbt, da sie solchen Künstlern und Kunstwerken der Vergangenheit am günstigsten gestimmt wäre, welche entweder mit der gegenwärtigen Richtung zusammenhingen oder von dieser unmittelbar verwertet werden könnten. Bei einem alten Bildwerk aber handle es sich in erster Linie gar nicht darum, ob es uns noch heute gefalle, da ja der Künstler nur für seine Zeit und seine Welt gearbeitet habe. Für den Kunstkenner endlich tritt er mit warmen Worten ein. Seine Thätigkeit, die nicht bloß auf glücklicher Naturbegabung, sondern namentlich auf der rechten Übung des Auges beruhe, sei unentbehrlich, denn das eigentümlich subjektive Gepräge, das der Künstler seinem Werk aufdrücke,

könne wiederum nur von einem lebendigen Subjekt, dem echten Liebhaber im guten alten Sinn, geahnt und begriffen werden; auch sei den Ergebnissen dieser Betrachtungsweise die Sicherheit keineswegs abzusprechen, wenn auch natürlich das Urteil der Kunstkenner Schwankungen unterworfen sei. Aber die Thätigkeit des Kenners sei nur eine Fertigkeit, setze überdies eine gewisse Ausschließlichkeit der Neigung voraus. Sei sie auch in manchen Fällen, wie namentlich bei monographischen Darstellungen, unentbehrlich, so bilde sie doch im allgemeinen keine unabweisbare Voraussetzung für den Kunsthistoriker; Kunstkenner und Kunsthistoriker deckten sich daher nicht, wie gewöhnlich angenommen werde. Eben so sehr warnte er vor einer zu starken Betonung des chronologischen Moments in der Wirksamkeit der Künstler, da dieses nicht immer deren historischer Entwickelung entspreche, und vor einer zu katalogmäßigen Behandlung der künstlerischen Thätigkeit.

So sehr Springer auch den historischen Charakter der neueren Kunstgeschichte betont: bei der Heranziehung seiner Schüler wurde er nicht müde, auf die möglichste Ausbildung des Auges hinzuwirken. Stets legte er ihnen das Studium der Kupferstiche und Zeichnungen ans Herz. Aus der Betrachtung der letzteren hätten sich die alten Amateurs ihre ausgedehnte und tiefwurzelnde Kennerschaft geholt. Hätten sich im letzten Menschenalter die Schwierigkeiten, das Fach zu beherrschen, auch namhaft vermehrt, so sei andererseits das Studium durch die Fülle und Vorzüglichkeit der Reproduktionen doch wesentlich leichter gemacht worden.

Gehen wir nun zu dem über, was die Kunstgeschichte auf ihren einzelnen Gebieten Springer zu verdanken hat, so kann von dem Altertum füglich abgesehen werden, da er sich in seinen selbständigen Forschungen ganz auf die nachchristliche Zeit beschränkte. Eine ganz außerordentliche Förderung hat ihm die Geschichte des Mittelalters zu verdanken. Von dem eindringenden Studium der mit Malereien gezierten Handschriften ausgehend hat er eine Reihe der wichtigsten Fragen zu endgültiger Lösung gebracht, so namentlich die nach der Dauer der Einwirkung der Antike, nach dem Umfang des früher so sehr überschätzten byzantinischen Einflusses auf die abendländische Kunst, nach den Anfängen einer selbständigen Bewegung auf allen Gebieten der Kunst im 10. Jahrhundert und endlich nach der Ausgestaltung einer eigentümlichen mittelalterlichen Kunst vom 11. bis in das 13. Jahrhnndert hinein. Der nachfolgende Bericht kann freilich nur Einzelheiten herausheben, über denen nicht vergessen werden darf, dass seine Hauptleistung doch immer in dem genauen und lebensvollen Nachweis der Zusammenhänge mit dem allgemeinen Kulturleben bestand, welches Vorzugs er sich auch deutlich bewusst war.

Springer stellte die Befruchtung der angelsächsischen Kunst im 7. Jahrhundert durch römische Einflüsse fest, er beschränkte den Umfang des Einflusses, den die irischen Miniaturen auf die Kunst des Festlandes gehabt haben sollten, untersuchte die antiken Anklänge in der Wiener Genesis und dem Codex Cottonianus. In Bezug auf den Ashburnhamschen Pentateuch stellte er die Hypothese auf, dass er vielleicht in der Lombardei im 7. Jahrhundert entstanden sein könne, regte eine genaue Untersuchung und Faksimilirung des Purpurevangeliars der Wiener Schatzkammer an (Gött. gel. Anz. 1890, Nr. 16), bevor er vollständig abblättere, auch damit festgestellt werden könne, ob die Bilder eingemalt oder dem Körper der Handschrift bloß angeheftet seien (— hoffentlich wird dieser Rat auf fruchtbaren Boden fallen —), namentlich aber erwarb er sich durch die eingehende Monographie über den Utrecht-Psalter, den er als ein Werk des 9. Jahrhunderts, wahrscheinlich aus der Schule von Winchester, bestimmte, das größte Verdienst, indem er hier eine bisher kaum beachtete besondere Illustrationsweise nachwies, die zwar nur skizzenhaft verfahre, indem Schreiber und Illustrator eine und dieselbe Person seien, aber sich durch die frische, phantasievolle Art, wie der Inhalt der einzelnen Verse, ja selbst einzelner Worte bildlich ausgelegt werde, als eine durchaus volkstümliche erweise, der deshalb aber die Kenntnis der römisch-christlichen Kunst (und wie Dobbert in den Gött. gel. Anz. 1890, Nr. 22 nachgewiesen hat, auch der byzantinischen) keineswegs abgehe.

Mit der „byzantinischen Frage“ hat er sich in seiner musterhaften Einleitung zu Kondakofs Histoire de l'art byzantin beschäftigt die in demselben Jahre 1883 in der Zeitschrift L'Art veröffentlicht und dann der neuen Auflage der „Bilder“ einverleibt wurde. Hier wird die vielfache Ähnlichkeit der occidentalischen Kunst mit der byzantinischen darauf zurückgeführt, dass in den beiden Hälften des Weltreichs in den letzten Jahren der römischen Herrschaft die Bewegung eine parallele gewesen sei, aus den gleichen antiken Quellen geschöpft habe, bis erst im 6. Jahrhundert die Scheidung eintrat. Von da an habe die byzantinische Kunst eine selbständige Entwickelung genommen, die bisher durchaus nicht genügend

geschätzt worden sei, da sie als der der occidentalischen Kunst gleichwertig geschätzt werden müsse und keineswegs gleich von Anfang an die Elemente der Erstarrung in sich getragen habe. Ihr Einfluss habe sich aber nur auf solche Gegenden erstrecken können, die dafür günstige Bedingungen boten, indem sie sich als zum eigenen Kunstschaffen vollkommen unfähig erwiesen, so auf Sizilien und das östliche Unteritalien bis ins 12. Jahrhundert hinein. In den anderen Ländern sei freilich ein gewisser Einfluss auf die Luxusindustrie nicht zu leugnen, die Bau- und Bildhauerkunst aber folgten, besonders seit dem 10. Jahrhundert, einem ausgesprochen selbständigen Triebe. Dass allein die Maler, die Miniatoren, sich einem solchen fremden Einfluss hingegeben haben sollten, sei durchaus wider alle Wahrscheinlichkeit, um so mehr als dieser vermeintliche Einfluss sich nur auf das Figürliche, nicht aber auf alles Übrige, das wie Schrift, Ornamentirung etc. occidentalisch bleibt, bezogen hätte. Was hier fälschlicher Weise als byzantinisch bezeichnet wird, sei nur die stetig vom 9. bis ins 11. Jahrhundert sich entwickelnde, uns fremdartig erscheinende aber durchaus selbständige Kunstweise des frühesten Mittelalters. Ja auch in der Goldschmiedekunst und der Elfenbeinplastik lasse sich im allgemeinen die Kontinuität nicht verkennen. Dem Nachleben der Antike im Mittelalter hat er dann den meisterhaften Aufsatz in den „Bildern“ gewidmet, der aus einer Fülle von Kenntnissen in knappster Form den Nachweis schöpft, dass das Mittelalter durchaus mit Unrecht als barbarisch gescholten werde, da es nie den Zusammenhang mit der Antike ganz verloren habe.

In eingehenden Untersuchungen behandelte er während des letzten Jahrzehnts seines Lebens die verschiedenen Anschauungskreise dieses frühen Mittelalters. Für die Psalterillustrationen wies er (1880) verschiedene Gruppen nach, außer der bereits erwähnten volkstümlichen eine von theologischem Interesse eingegebene typologischen Charakters und eine für den persönlichen Gebrauch der Glieder der kaiserlichen Familie bestimmte. Von 11. Jahrhundert an mischen sich diese Formen. Ebenso schied er die Genesisbilder (1884) in solche, die noch an der Hand der antiken Überlieferung die einzelnen, meist mit landschaftlichem Hintergrunde versehenen Darstellungen künstlerisch abrunden, dann solche, die mehr den illustrativen und belehrenden Zweck verfolgend mehrere Bilder auf einer Seite vereinigen und sie entweder, wie das anfangs geschah, ohne künstlerische Ordnung, später aber, in der karolingischen Periode, in regelmäßiger Weise gruppiren. Auch hier machte sich seit dem 11. Jahrhundert insofern ein Wandel bemerklich, als das Interesse an solchen Bilderbibeln abzunehmen begann, um erst gegen das Ende des Mittelalters zu neuem Leben wieder zu erwachen. An den Sakramentarien konstatirte er (1889) gleichfalls sowohl für den Bilderschmuck mehrere seit dem 9. Jahrhundert bereits feststehende Formen wie für die Verzierung der Buchdeckel. Die Jessensche Studie über das jüngste Gericht bot ihm den Anlass zu einer gehaltvollen Erörterung des gleichen Gegenstandes (im Repertorium für Kunstwissenschaft 1884), worin er dessen Schilderungen in der gleichzeitigen Litteratur wie die Verkörperungen in Portalskulpturen, Wandgemälden, Handschriftenmalereien durchnimmt und den Nachweis führt, dass letztere schon in der karolingischen Periode auftreten, um die Wende des 10. Jahrhundert als festgestellt betrachtet werden können und vom 12. Jahrhundert ab in der mannigfaltigsten Weise künstlerisch ausgestaltet werden. Als eine lohnende Aufgabe für den Forscher bezeichnete er auch, in gleicher Weise die profanen Biiderhandschriften des späteren Mittelalters im Zusammenhange zu betrachten und ihr Verhältnis zu den kirchlichen, mit Miniaturen gezierten Handschriften zu prüfen, wobei man wahrscheinlich erkennen werde, dass hier ganz andere, ungeschulte, naive, volkstümliche Kräfte thätig waren, die sich erst ihre Sprache schaffen mussten. Bei dem großen Gewicht, das er auf das Ornament legte, ist es erklärlich, dass er auch für das Mittelalter diese Seite des Kunstbetriebes ins Auge fasste, indem er (in seiner Anzeige von Lamprechts Initialornamentik, in den Göttinger gelehrten Anzeigen 1883) Vorschläge zu deren naturgemäßen Einteilung und zur Erklärung einzelner Eigentümlichkeiten, wie der Tierköpfe am Ende von Bandgliedern, machte.

In einer besonderen Abhandlung über die deutsche Kunst im 10. Jahrhundert (zuerst in der Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst 1884 veröffentlicht, dann in die zweite Auflage der „Bilder“ aufgenommen) trat er dem Vorurteil, als habe in dieser Zeit, die den Niedergang des karolingischen Hauses erblickt und die ruhmreiche Übertragung der römischen Kaiserwürde an deutsche Fürsten begrüßt, die Kunst still gestanden, entgegen. Er fasst sie in der Baukunst wie in der Malerei als den Abschluss der karolingischen Periode und als die Vorbereitung auf das phantastisch angehauchte 11. Jahrhundert, das thatsächlich einen tiefen Bruch

der Empfindungen darstelle, der im 12. Jahrhundert noch deutlicher hervortrete. An verschiedenen Mittelpunkten regte sich neues Leben, nationale Kunstweisen, unter dem Namen des romanischen Stiles zusammengefasst, erstehen überall.

Hat sich Springer auch mit dem späteren Mittelalter weniger eingehend beschäftigt, so warf er doch auf das ganze Jahrtausend, das unter dem Namen des Mittelalters bezeichnet wird, helles Licht durch seine das Geistesleben dieser Zeit betreffenden Forschungen. Schon im Jahre 1856 veröffentlichte er das Büchlein über Paris im 13. Jahrhundert, wo von der Kunst noch wenig die Rede ist, um so mehr aber die Lebens- und Denkweise der Zeit beachtet wird. Mit den Ikonographischen Studien (Mitteilungen der k. k. Centralkommission, 1860) aber betrat er den Weg, der zu so vielen ganz neuen Ergebnissen geführt hat. In dem einen dieser Aufsätze trat er den bis dahin üblichen Erklärungsversuchen mittelalterlicher Bildmotive mit dem Nachweis entgegen, dass die nicht etwa der nordischen Göttersage entnommen oder gar willkürlich erfunden seien, sondern aus denselben volkstümlichen Quellen wie überhaupt die damalige Bildung geschöpft seien. Das führte er dann zwanzig Jahre später in der schönen, mannigfach anregenden Abhandlung über die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter (Berichte d. phil.-hist. Kl. d. Sächs. Gesellschaft d. Wissenschaften, 1879) näher durch, indem er auf die Bedeutung der Predigten wie der Kirchengesänge hinwies und schließlich in glänzender Weise diese Erklärungsmethode auf die Freiberger Goldene Pforte anwendete. In den Ikonographischen Studien führte er dann weiter gewisse an Kapitellen und Friesen vorkommende Bildmotive auf sassanidische Teppichmuster zurück, erörterte die Bedeutung der Mysterienspiele für manche bildliche Darstellungen und zeigte, wie in dem Bilderschmuck an romanischen Leuchtern noch die Antike nachklinge.

Dann aber beschäftigte ihn auch die wichtige Frage, wie es um die Behauptung stehe, dass während des Mittelalters die Kunstthätigkeit wesentlich in den Händen der Kleriker geruht habe. In der Schrift de artibus monachis et laicis medii aevi 1861 (die für den Aufsatz über das Klosterleben in der neuen Auflage der „Bilder“ den Grund abgab), hat er den Nachweis geführt, dass viel größer als die Zahl wirklicher Mönchskünstler die Summe von Künstlern gewesen sei, welche als Dienstpflichtige bloß im äußeren Klosterverbande lebten; ferner: dass die Klöster nicht die überwiegenden Ausgangspunkte der künstlerischen Thätigkeit, wohl aber Kirchen und Klöster deren wichtigste Zielpunkte gewesen seien.

Durch alles dies ist unsere Anschauung vom Mittelalter in ungemeiner Weise geklärt worden. Wird hier noch der Vollständigkeit wegen auf die Abhandlung über die Kunst in Palermo (1869, dann, nach einem Aufenthalt daselbst im Jahre 1882, ergänzt für die zweite Auflage der „Bilder“), ferner auf die an Anregungen reiche Besprechung der Manesseschen Handschrift (im Repertorium, 1888) hingewiesen, werden dann noch die ausgezeichneten Analysen der mittelalterlichen Bauweisen (im „Textbuch“) hinzugenommen, so entrollt sich ein wahrhaft imponirendes Bild von der unermüdlichen Thätigkeit und geistigen Regsamkeit dieses Mannes.

Bleibt nunmehr nur wenig Raum übrig, um Springers künstlerische Hauptleistung, die Doppelbiographie Raffaels und Michelangelos, zu würdigen, so stimmt das damit zusammen, dass es sich hierbei im ganzen mehr um die Zusammenfassung unter großen einheitlichen Gesichtspunkten und um die Art der Darstellung als um die Einzelergebnisse der Forschung handelt. Fehlte ihm auch bereits die Kraft und Rüstigkeit, um die Werke wiederholt an Ort und Stelle zu studiren, so bot sich ihm hier dafür in reichem Maße die Gelegenheit, seine ausgedehnte Kenntnis der zeitgenössischen Litteratur in fruchtbringender Weise zu verwerten. Davon zeugt seine Behandlung der Schule von Athen, dieser Schöpfung, die zu so vielen ausgeklügelten Deutungen Anlass gegeben hatte (Monographie, Wien 1883), seine Feststellung des Einflusses, den die Antike auf Raffael ausgeübt, und dessen Einschränkung auf die spätere Zeit des Meisters (ausführlicher Exkurs in der zweiten Auflage des Raffael und Michelangelo), damit in Zusammenhang stehend die Würdigung der großen Verschiedenheiten, die überhaupt zwischen dem Quattrocento, das im wesentlichen nur durch den Widerschein litterarischer Tendenzen einzelne Anregungen von der Antike empfängt, und der Hochrenaissance bestehen, die die unbedingte Vorbildlichkeit der Antike erst zum künstlerischen Glaubensbekenntnis erhob. Welche Fülle universal historischer Anschauung liegt nicht allein in dem Satz: „Die Renaissance, wesentlich vom künstlerischen Standpunkte betrachtet, verklärt die Anschauungen des Mittelalters in wunderbaren, entzückenden und berauschenden Formen; die Reformation und die auf diese folgende Bildung bekämpft aber auch den Inhalt jener Anschauungen.“ Er selbst hat

naturgemäß als Kind seiner Zeit an letzterem Standpunkt zeit seines Lebens festgehalten; wie weit aber fernerhin dieser Bruch mit der Vergangenheit als zu Recht bestehend wird anerkannt werden, kann erst die Zukunft lehren.

Aber auch der Darstellung der künstlerischen Eigenart der beiden Meister schenkte er seine Teilnahme. Den ersten Anstoß zu einer eingehenderen Beschäftigung mit Raffael, abgesehen von dem bereits 1860 entstandenen Aufsatz über die Disputa und die Schule von Athen, dürfte ihm Grimms Leben Raffaels geboten haben, das er im Jahrgang 1873 der Zeitschrift für bildende Kunst unter dem Titel von Raffaelstudien in einer freilich erbarmungslosen, aber durch die leichtfertige Art, womit Grimm Dokumente, die an sich schon sehr fragwürdiger Natur waren, je nach seinen Zwecken ausnützte, zum guten Teil auch begründeten Weise rezensirte. Auf diesen Aufsatz, der durch seinen stark persönlich gefärbten, in einer nachfolgenden „Abfertigung“ noch verschärften polemischen Charakter von Springers sonstigen Schriften stark abstach, folgten 1874 in derselben Zeitschrift die „Kunstgeschichtlichen Findlinge“, worin er u. a. das Verhältnis Raffaels zu Perugino in klärender Weise auf Grund der neuesten Forschungsergebnisse besprach; dann 1875 seine Musterleistung historischer Kritik, die Abhandlung über Michelangelo in Rom (1508—12) und endlich 1878 das große, zuerst in Dohmes Kunst und Künstlern erschienene Werk, das 1883 selbständig in zweiter Auflage herauskam. In dem ausführlichen Aufsatz des Repertoriums (1881) über Raffaels Jugendentwickelung und die neue Raffaellitteratur nahm er Veranlassung, zu Lermolieffs kurz vorher veröffentlichten Ansichten Stellung zu nehmen. Die unter dem Namen des Venezianischen Skizzenbuches bekannte Sammlung von Zeichnungen umbrischen Charakters verwarf er gleich diesem, wie er das übrigens schon in der ersten Auflage seines Buches gethan hatte; freilich aber nicht in der Weise, dass er sie, wie Lermolieff, dem Pinturicchio gab, sondern dass er sie für die Reste des Muster- und Übungsbuches einer umbrischen Werkstätte erklärte, welche Annahme wohl auch mehr Aussicht auf eine dauernde Anerkennung haben dürfte. Lermolieffs Theorie von einer Schülerschaft Raffaels bei Timoteo Viti gegenüber bewahrte er seine volle Reserve, wies einer Reihe kleiner Bildchen, die Lermolieff als die frühesten, noch vorperuginoschen Schöpfungen Raffaels bezeichnet hatte, ihre Stelle in der Übergangszeit von seinem umbrischen Stile zu seiner florentinischen Weise („um 1504“) an und trat dafür ein, dass Vasaris Bericht über Beziehungen Viti's zu Raffael während dessen römischer Zeit nicht von der Hand gewiesen werden möge. Im Jahrgang 1882 des Repertoriums führte er dann schlagend den Nachweis, dass die unter Comollis Namen gehende anonyme Vita Raffaels kein Werk des 16. Jahrhunderts sei, sondern erst dem 18. angehöre. In den Anmerkungen der zweiten Auflage seines Hauptwerkes nahm er dann (1883) Stellung gegenüber Hettners Behauptung, dass in den Fresken des Heliodorszimmers und des Zimmers des Burgbrands auf das am 25. Mai 1512 eröffnete Lateranische Konzil Bezug genommen worden sei, indem er dies ablehnte; in zwei weiteren Berichten des Repertoriums (1884 und 1886) über die neueste Raffaellitteratur kam er dann nochmals auf das Venezianische Skizzenbuch zu sprechen, indem er namentlich gegen Müntz hervorhob, dass überhaupt nicht das, was er etwa kopirte, sondern was er selbständig zu schaffen verversuchte, für die Lebens*geschichte* Raffaels Bedeutung habe.

Wie er dann Raffaels Gestalt geschildert, ihm nachgerühmt hat, dass seine Helden *seien*, was sie bis dahin nur vorstellten, wie aus seinen Werken nicht allein der Künstler, sondern die ganze Zeit spreche, wie er die Teppichkartons als die Parthenonskulpturen der neueren Kunst bezeichnet, die freie aus dem Gegenstande selbst geschöpfte Gesetzmäßigkeit seinen Schöpfungen nachrühmt: das ist jedem Leser noch gegenwärtig. Nicht mindere Gerechtigkeit übte er gegen Michelangelo, dessen eigentümliche plastisch-malerische Begabung er als vornehmlich durch die Verquickung des plastischen und des subjektiven Elements von der Antike verschieden hinstellt, dessen schwere und dumpfe Seelenstimmung, die sich die riesigen Leiber dienstbar mache, er zur Erklärung der überquellenden Lebenskraft, der gewaltsamen Bewegungen, der nach innen gewandten Leidenschaft heranzieht, die alle seine Gestalten erfüllen, aber dadurch, dass einzelne Glieder in ihrer Passivität belassen werden, doch zugleich den Eindruck eines geheimnisvollen Dämmerlebens erwecken.

Auch Lionardo hat ihn lebhaft angezogen, wie die inhaltreiche Abhandlung über dessen „Physiologus“ (Berichte der phil.-hist. Kl. der Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1884), die „Lionardofragen“ (in der Zeitschr. f. b. Kunst) und die Studie über Lionardo's Selbstbekenntnisse (Bilder, 2. Aufl.) beweisen.

Neben der italienischen vernachlässigte er aber auch die einheimische Kunstgeschichte keineswegs. Nicht müde wurde er, auf die Bedeutung des deutschen Kupferstichs und Holzschnitts hinzuweisen (in den „Bildern"); in einem besonders fruchtbaren Aufsatz über die Bücherornamentik der Renaissance (Im neuen Reich, 1878) führte er im Anschluss an Butschs gleichnamige Publikation durch, dass die deutschen Drucker und Formschneider, die schon während der sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts nach Italien zu ziehen begonnen hatten, die Renaissanceweise zuerst nach dem Norden eingeführt hätten, so Radtolt in seinen Augsburger Drucken seit 1486, Reuwich in Mainz seit demselben Jahre. Über die mit gewissen frühen Blättern Dürers übereinstimmenden Stiche des Monogrammisten W veröffentlichte er 1877 in der Zeitschrift für bildende Kunst einen Artikel, worin er, noch unter der Thausingschen Annahme, dass sie die Originale, Dürers Blätter aber die Nachstiche seien, die Hypothese aufstellte, der anonyme Stecher könne Jakob Walch (Jac. de'Barbari), der Lehrmeister Dürers, gewesen sein. Doch zog er in einer Anmerkung zu der zweiten Auflage der Bilder (1886) diese Hypothese dadurch selbst zurück, dass er Dürers Blätter für die Originale erklärte, wie das jetzt, nachdem der Nachweis dafür geführt ist, auch allgemein angenommen ist. Ob er seine andere, in derselben Zeitschrift noch 1890 veröffentlichte Hypothese von dem Dürerschen Ursprung eines Kupferstiches mit Modellakten zu Adam und Eva fernerhin aufrecht erhalten hat, wird seine noch in den letzten Lebenstagen vollendete Dürerbiographie, die einem allgemein gefühlten dringenden Bedürfnis entgegenkommt, zeigen. Einen kurzen Abriss über Dürers Entwickelungsgang hat er schon in der zweiten Auflage der „Bilder" veröffentlicht. Als ein Vermächtnis aber hat er uns den Wunsch hinterlassen, dass die Dürerschen Manuskripte in Dresden, Nürnberg und London, aus denen Conway wie Zahn bisher nur Bruchstücke veröffentlicht haben, in einer Faksimileausgabe reproduzirt werden möchten, auf dass sein bitterer Ausruf: ja wenn Dürer kein deutscher Künstler wäre, nicht zu Recht bestehen bleibe.

Die Aufsätze in den „Bildern" über die deutsche Baukunst im 16. Jahrhundert, über Rembrandt und seine Genossen, über den Rokokostil können hier nur angeführt werden.

Auf seine zahlreichen Schriften über die Kunst der Neuzeit kann wegen Raummangels hier nicht eingegangen werden. Den Wandel und die Klärung der im Textbuch von 1881 niedergelegten Ansichten gegenüber den 1858 in seiner Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert vorgetragenen festzustellen würde eine lohnende Aufgabe bieten und einen belehrenden Beitrag zur Geschichte des Kunsturteils während der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts bilden.

Zum Schluss sei nur noch darauf hingewiesen, dass er in seinem kurzen, der Jubiläumsschrift der Leipziger Kunstakademie einverleibten Aufsatz über die Aufgaben der graphischen Künste warm für eine zeitgemäße Erneuerung der Kupferstechkunst, wie Ferdinand Gaillard sie für Frankreich durchgeführt hat, eingetreten ist; und endlich, dass er in den verschiedenen Abschnitten seines Textbuches die Kleinkünste der einzelnen Zeiten einer bis dahin gar nicht gewohnten eingehenden Betrachtung unterzogen hat.

So ist denn wieder einer unserer *universellen* Kunsthistoriker dahingegangen. Als Beherrscher weit auseinander liegender Gebiete steht er nicht allein da; aber in der Verknüpfung und einheitlichen Zusammenfassung solcher Einzelforschungen hat es ihm keiner gleich gethan.

MURILLO.

VON *C. JUSTI.*

MIT ABBILDUNGEN.

III.

Die Reinheit und die Liebe.

Die Conceptionen.



IE Reinheit, *(La Pureza, La Purísima)* nennt man in Spanien die Darstellungen eines Glaubenssatzes, in dessen Geschichte Murillo's Vaterstadt lebhaft eingegriffen hat. Es waren die Barfüßer, welche seit Duns Scotus die Verteidigung dieser Lehre zur Ordenssache gemacht hatten; für Kirchen dieser Religion hat Murillo die zwei, für seine Kunst so wichtigen, Anfang und Ende seiner Laufbahn bezeichnenden Gemäldegruppen gearbeitet; und unter ihrem Einfluß ist er auch „der Maler der Conceptionen" geworden. Seine früheste und seine in gewissem Sinne großartigste Verdolmetschung dieses Mysteriums befand sich in S. Francisco el Grande.

„Darstellungen eines Glaubenssatzes" —; eigentlich war die Inmaculada Concepcion ein theologischer Begriff, der außerhalb der Kunst lag. Jahrhundertelang ist sie nur mit Hilfe der Symbolik gemalt worden. Die mittelalterliche, geschichtlich-legendarische, andeutende Darstellung der Empfängnis Mariä — durch die Botschaft des Engels und die Begegnung der Eltern an der Goldenen Pforte — war längst nicht mehr im Geschmack der Zeit. Schon im fünfzehnten Jahrhundert versuchte man der gläubigen Phantasie diese Lehre vorzuführen durch die Gestalt der Allerreinsten allein, umrahmt von Symbolen, Gestalten und Sprüchen, welche auf den besonderen theologischen Sinn hinwiesen. Die jungfräuliche Erscheinung schwebt „im Licht der Ewigkeit", die Einzelheiten sind der Vision der Offenbarung Johannis entlehnt; der über ihr erscheinende himmlische Greis bezeichnet den göttlichen Verstand, der einst ihre Idee gefaßt hatte. Propheten und Sibyllen im untern Theil des Bildes — eine Art Disputa — dessen Sprachrohr, durch welches sie den Zeiten vorausverkündigt wurde, ihre Sprüche, die Tropen des Hohen Liedes wurden durch Symbole versinnlicht. Noch die Zeit der vollen Freiheit der Kunst, sonst so rücksichtslos in Umformung des Überlieferten, ist über diese halbsymbolische Form nicht hinausgeschritten, die man noch in Soglianos Gemälde in S. Maria Nuova zu Florenz sieht.

In den gefeierten, oft wiederholten spanischen Darstellungen des sechzehnten Jahrhunderts wurde schon der Prophetenchor weggelassen. Bei dem Valencianer Joanes Macip ist nur die betende heil. Jungfrau geblieben, auf dem Halbmond mit Sternenkranz, die Augen gesenkt, mit aufgelöstem Haar, in weißem Kleid und blauem Mantel, schwebend in einer „ovalen Sonne" (der Mandorla), umgeben von anbetenden Engeln und den Symbolen, letztere in einem Zierrahmen. So auch bei dem Sevillaner Juan de las Roelas, wo die Symbole in einer Landschaft malerisch verstreut sind. Immerhin blieb die Gestalt nur das Subjekt der sie als Prädikat umringenden Embleme, ein künstlerisch verschleiertes Bilderrätsel.

Da aber die Begeisterung für den Marienkultus, die *fine-fleur* katholischer Devotion, gerade diese dem Laien kaum verständliche Lehre zu ihrem Schiboleth erkoren hatte, so musste das Verlangen entstehen, die Sprache des Verstandes durch die der Wärme der Verehrer homogenere Sprache der





Empfindung und Anschauung zu ersetzen, und hierzu war nun die zugleich naturalistische und schwärmerische Kirchenmalerei des siebzehnten Jahrhunderts ganz berufen. Die Beseitigung der Symbolik scheint von Italien ausgegangen zu sein. Guido, der die alte Darstellung mit dem Prophetenchor am

Seine Purísima ist eine sanftbewegte, leichte Gestalt, im Begriff, den dämmerig-nächtlichen Tiefen der irdischen Lufthülle zu entschweben, das Antlitz strahlend im Lichte der Region, zu der sie die Augen erhebt, und die sie emporzuziehen scheint, wie Dante die Augen Beatricens. Der blaue Mantel ist vom



Fig. 16. Unterricht der Maria. Von MURILLO. (Vgl. N. F. Jahrg. II, S. 274.

vollendetsten interpretirt hatte, bringt auch bereits die einsam in Wolken schwebende Gestalt *(Bridgewater Gallery)*. Murillo aber hat alle überflügelt, indem er das starre, gleichsam im goldenen Lichte eines himmlischen Adyton stehende Bild, durch Bewegung und Ausdruck belebte, mit dem Zauber seines Lichts und Helldunkels umgab, endlich, sie zu der vollen Lebendigkeit und Anmut landschaftlicher Formen herabzuführen wagte.

Luftzug geschwellt und zur Seite gerissen. Die Gestalt tritt also sehr nahe dem Bilde der Asunta, mit der sie auch wohl verwechselt worden ist. Doch wird diese weniger jugendlich genommen und kaum ohne den Apostelchor. Man erinnert sich aber, dass auch Raffael die Gestalt seines verklärten Christus durch die des emporschwebenden Auferstandenen gefunden hat. Die in feierlicher Stille knieenden Engel haben sich in kleine Kinder verwandelt, hauptsäch-

lich bestimmt, als heitere Versinnlichung des Zugs nach oben, sich in Wolken zu tummeln; zur Andacht finden sie selten Zeit. Die Meinung war: alles soll Leben atmen im Umkreis der Göttlichen, und doch soll nichts ihre Einsamkeit unterbrechen. Die Sinnbilder, wo sie nicht ganz fehlen, werden ihnen als Spielzeug überlassen, sie haben den alten mystischen Garten dort unten geplündert.

Die Augen sind entweder in alter Weise demütig gesenkt oder selig emporgewandt, die Hände entweder im Gebet erhoben und genähert, mit den Fingerspitzen sich berührend, oder Arme und Hände auf der Brust gekreuzt. In der ersten Klasse erscheint die Reine wie im Gespräch mit dem Schöpfer, da nach christlicher Lehre vollkommene Menschheit nicht ohne Gemeinschaft mit Gott zu denken ist. In der zweiten Gruppe erhebt sie das Haupt zu dem in ihrem Auge widerstrahlenden Licht. Dies ist die Auffassung, welche er später bevorzugte.

Jene Reinheit, die sie über alle vom Weibe Empfangenen erhob, sie schien künstlerisch nur auf *eine* Weise zu versinnlichen: durch kindliche Unschuld. Dies Wort schwebt in der That jedem auf den Lippen, vor einigen dieser Darstellungen. Daher die Jugendlichkeit, die bisweilen bis zum kindlichen Alter hinaufgeht. Der Blick dieser grossen, glänzenden Augen drückt Staunen, oder besser, den nie wiederkehrenden Zauber eines ersten Eindrucks aus, und auch darin die Reinheit einer unerfahrenen, durchs Leben nicht getrübten Kinderseele. Die Religion nennt den höchsten Grad der Annäherung des Sterblichen an das Göttliche: Schauen; und der göttliche Meister sagt: Selig sind die Reinen, denn sie werden Gott schauen. Und auch das Umgekehrte gilt: dass der Mensch nie reiner ist, als in der Erhebung zum Ewigen. „Wer Gott ahnt, ist hoch zu halten, denn er wird nie im Schlechten walten" (Goethe). Es ist also die Reinheit nicht bloß als Zustand, sondern als Werden: das Menschliche sich läuternd in der Berührung mit dem Göttlichen: das ist die *geistige* Bewegung in der körperlichen des Emporschwebens.

Frühere Maler hatten die hier geforderte „denkbar vollkommenste Schönheit" (Pacheco) in ihrer Einbildungskraft oder in klassischen Mustern gesucht, sie waren gleichgültig und kalt geblieben. Schwärmerischer Befangenheit schien ja nichts näher zu liegen für einen theologischen Begriff als jene Forderung unkünstlerischer Schulen: „Einheit der Schönheit, ohne Beigeschmack des Besonderen" aufzustellen. Murillo wählte Kinder seiner Vaterstadt, wechselnd in Zügen und Alter, und das fromme Gefühl hat ihm recht gegeben, die Stimme der Jahrhunderte und des volkstümlich-kirchlichen Geschmacks hat ihn als berufensten Ausleger der Idee anerkannt.

Von den zahlreichen Gemälden (bei Curtis 32 große Nummern), die Murillo im Laufe von fast vierzig Jahren dem von ihm gewiss auch persönlich verehrten Mysterium der Conception widmete, mögen nun die, welche dem Verfasser zu sehen vergönnt waren, nach ihren entscheidenden Zügen gruppirt und gekennzeichnet werden.

Im Anfang hielt sich der Maler natürlich an jene durch gepriesene, ihm von Kind auf aus den Kirchen wohlbekannte Werke sanktionirte und gewiss damals als vollkommen betrachtete Darstellungsweise der Roelas und Pacheco. Seinen verschollenen, ersten Versuch vielleicht sah noch Cean Bermudez im großen Kreuzgang von S. Francisco; unten war die Figur eines über die Lehre schreibenden Bettelmönchs. Von den uns bekannten scheint die befangenste ein aus dem Colegio des Maese Rodrigo im Museum (116) gekommenes zweifelhaftes Bild: die Züge sind nicht schön, hart, die großen, glänzenden Augen sehen nach oben. Er hätte also von Anfang an, wenn auch viel seltener als in späteren Jahren, diesen Blick gen Himmel an die Stelle des bisher üblichen gesenkten zu setzen versucht. So sieht man es in der „Jungfrau des Belvedere" (von Knolle gestochen). Sie steht in der nach *unten* geöffneten Mondsichel (die, obwohl eigentlich orthodox, sonst bei ihm kaum vorkommt). Sie scheint aber eher auf festem Boden zu stehen als zu schweben, wie auf einem Berggipfel, auch die Gewänder sind wenig bewegt. Die Augen weit geöffnet, ernst, wie erstarrt vor dem erhabenen Anblick der gestirnten Kuppel. In der Einsamkeit des weiten, von trüb gelbbräunlichem Licht erfüllten Wolkengrunds zwei Engelkinder, die ihr mit einer Lilie entgegen schweben. — In einer Schulwiederholung der Ermitage sind die beiden dort leer gelassenen Ecken mit Kindern ausgefüllt.

Kindlich holdselig ist die schon erwähnte Figur in der Lunette von S. Maria la Blanca (*Louvre*), ein feines Oval von edlen Linien und still seligem Ausdruck, wo die Gruppe ehrerbietig-schaudurstiger Verehrer den Prophetenchor ersetzt hat.

Ähnlich aber von viel lichterer Haltung sind zwei liebliche Gemälde in England. Das Baringsche (aus dem Carmen descalzo in Madrid) wird von dem Spiegel in der Hand eines Engels benannt, auf-

fallend ist der gewaltige, zwei Drittel der Breite der Leinwand durchschneidende Palmzweig. Ihr Reiz liegt in den großen, sanft niedergeschlagenen Augen mit langen, schattenden Wimpern; diese Augen scheinen noch größer durch die Verkürzung des gesenkten, feinen Ovals. Noch kindlicher ist die in Lansdowne House: sie erscheint ganz umdrängt von den frommen Huldigungen der kleinen Engelgemeinde.

Welch ein Schritt von hier zu der Himmelskönigin aus S. Francisco in Sevilla! Diese Gestalt steht ganz vereinzelt da (Laurent 1068). Der vorgeschriebene Umfang der Leinwand, die kolossale Größe führte den Künstler auf eine ungewöhnlich breite und einfache Behandlung, und auf eine Betonung der Hoheit und Majestät, wie sie sonst seiner Art und überhaupt der üblichen Auffassung des Gegenstands fern lag. An dieses Gemälde knüpft sich eine ähnliche Geschichte, wie sie von Tizians Asunta erzählt wird: auch hier konnten die Mönche sich in das auf Fernwirkung berechnete Bild nicht finden, bis man es an seinen hohen Standort versetzt hatte. Die Züge sind von klassischem Adel und plastischer Kraft und Klarheit, ohne eine Spur von Sentimentalität. — Ein gewaltiger Schwung reißt die Gestalt empor, der in dem Diagonalzug des weiten Gewands und in dem bis überden Scheitel seitlich emporflatternden blauen Mantel weiterklingt. Auch die vier mächtigen nackten Knaben (ohne Attribute) haben an dieser stürmischen Bewegung teil. — Damit kontrastirt die göttlich-ruhige Heiterkeit, mit der sie, wie triumphirend, die Blicke zur Erde tief unten senkt, die Hände hoch erhoben, wie in priesterlicher Fürbitte. Man brauchte in diese Hände nur eine Lanze zu drücken, so wäre ein S. Michael fertig. Der rechte Fuß berührt den vollen Mond, der linke ist verdeckt durch monderhellte Wolkenballen, über denen in goldigem Feuermeer das Empyreum glüht. In dem Element des Äthers scheint sich die Jungfrau von Nazareth wieder in die jungfräuliche Himmelsgöttin, eine Königin der Nacht, Diana, zu verwandeln.

Murillo ist nicht wieder zu dieser Form zurückgekehrt; seine Madonnaköpfe sind nicht, wie man von den römischen gesagt hat, wie zur Bildhauerei erschaffen. Ihr Reiz liegt mehr in Leben und Farbe, als in Linien und Plastik. Auch hatte in jener strengeren Schönheit bereits vor seiner Zeit der Sevillaner Bildhauer Montañes das letzte Wort gesprochen, in dessen Statuen die polychrome Plastik des Mittelalters wiedererstanden war, veredelt durch ein klassisch gebildetes Auge. Aber verglichen mit Murillos Rosen sind seine schwermütigen Madonnen nur prächtige aber duftlose Magnolien.

Er ist auch hier um so glücklicher, je mehr er dem kindlichen Alter sich nähert. „Glücklicher“, in mehr als einem Sinn. In ganz kleinen Stücken (*Louvre* 539) hat er wohl gar die heilige Rolle einem zwölfjahrigen Kinde anvertraut. Die wärmsten Freunde hat unter seinen Gemälden im Prado (878) stets ein Purísima gefunden, die ihm in einem seiner besten Augenblicke aufgegangen sein muss. Sie war schon im Besitz der Isabella Farnese. Ein Bild der Unschuld, in diesem Jahrhundert wie ein Wunder! In die großen, dunklen, aufwärts gerichteten Augen ist es eine Wonne zu blicken. In Stirn, Jochbein ist noch etwas jugendlich Herbes. Den Blick wird er einem Mädchen abgesehen haben, das zum erstenmale zu dem von Kerzenschimmer umflossenen Monument der heil. Woche die Augen aufschlug: im ersten Eindruck der Wunderwelt, welche die Kirche für ihre Kinder bereit hat. Die geöffneten Lippen verraten, dass all ihr Denken und Vorstellen stillsteht. Wie schön passt dies alles für das Alter, wo die Sichtbarkeit selbst noch eine Welt der Wunder ist; glückseliges Schauen ist hier der Ausdruck erhöhten Geisteszustands. Kein Bild dieser Klasse ist so licht gemalt; die Glorie, ein hellgelber Schein mit hellblauen, langen Strahlen (wie das Licht um den Punkt der eben versunkenen Sonne); das Kleid schimmernd und gebrochen wie Atlas. — Dasselbe Gesicht kommt noch einmal im Prado vor (879), aber älter, als Halbfigur auf der Mondsichel, mit gekreuzten Händen.

Von etwas anderer, holdselig-wehmütiger Innigkeit ist der Blick eines feinen, zarten, andalusischen Kindes, das noch bei einer andern Gelegenheit zu nennen sein wird (Ermitage 371). Die Ausbreitung der Arme und Hände nach oben, wie erwartenden Armen entgegen, ist ganz ungewöhnlich, sie kommt sonst bei der Asunta vor (z. B. ähnlich bei Rubens). Aber ist es denkbar, dass Murillo die himmelfahrende Maria als fünfzehnjähriges Kind gemalt haben sollte?

Noch einmal, in den sechziger Jahren, erhielt er eine Arbeit für die Kathedrale: die heil. Jungfrau in der Mitte von Heiligen Sevillas, in neun Ovalen, unter dem Gewölbe des Kapitelsaals. (Zugleich hatte er hier die manierirten Allegorien des Pablo de Cespedes zu retouchiren.) Es sind die heil. Fürsten Ferdinand und Hermenegild, die heil. Prälaten Isidor und Leander, Pius und Laureanus, S. Justa und Rufina. — Dies sind seine einzigen Gemälde in Sevilla, welche der Übermalung und Überfirnissung entgangen sind.



Fig. 18. Moses. Von MURILLO.

Die heilige Jungfrau, anmutig, vornehm, scheint aus der Höhe einen letzten Blick herabzusenden nach der niedern Erde. Das tiefe, warme Braun der großen Augenrunde, das üppig weiche Haar, der trübe, von schwärzlichen Wolken umrahmte Lichtschein, aus dem die Gestalt herableuchtet, ist auf die weite Ferne berechnet. Hier wie in den umgebenden Figuren, ist nichts Modellhaftes noch Süßliches, alles ist kräftig und mild, rein und heiter, einfach und aus einem Guss.

Wie lichtfrohes Schauen für das Kind, so passt Begeisterung, himmelwärts blickende Verzükkung für das aufgeblühte Weib. Auf diesem Ausdruck liegt der Accent in einigen seiner spätesten Werke. Meist hat er ein und dasselbe, auch für die heil. Rufina benutzte Modell zu Grunde gelegt. Ein Breitkopf von weichen Formen, hochgewölbten, auseinander stehenden Augen, wenig ausladendem Profil, rund hervortretendem Kinn.

Dieser Kopf gilt als eigentümlich andalusisch. In den weichen Formen kommt die Wirkung der Augen besonders zur Geltung. Auch in der sixtinischen Madonna sind große, weit auseinanderstehende, starr blickende Augen mit wenig markirten Zügen verbunden.

In dem Gemälde aus der Kapuzinerkirche (Laurent 793) ist die Ähnlichkeit des Modells wohl am treuesten erhalten. Es ist die Tochter von Nazareth; in der stillen Seligkeit der emporblickenden Augen liegt auch ein Gefühl ihrer Niedrigkeit, demütig dankbaren Sichselbstaufgebens. Die begrüßenden Engel, diesmal von ihren Wolkengeschäften entbunden, sind ein Bild kindlicher



Madonna im Museum Corsini zu Rom.



Madonna im Museum zu Sevilla.

Madonna in der Dresdener Galerie.

Madonna mit dem Rosenkranz im Museum des Haag.



Die Heil. Jungfrau, aus S. Franzisco, im Museum zu Sevilla.



La vierge à l'auréole.

Madonnentypen von MURILLO.



Frömmigkeit, wie nur er es zu finden wusste. — Ein wenig anziehendes Werk ist das sehr mitgenommene Altarbild von S. Filippo Neri in Cadiz; ein anderes in der dortigen Kapuzinerkirche ist wohl von einem Schüler.

Aufgeregter ist die Gebärdensprache der Figur im Prado (880): eine Wellenlinie hinschmelzenden Entzückens durchzieht sie. Das Haupt ist stark über die linke Schulter zurückgeworfen. Die üppigen dunkelblonden Strähnen wälzen sich in mächtigen Wogen bis über die Ellbogen und beschreiben um Oval, Hals und Schulter reizende Buchten. Die auf der Brust übereinander gelegten Hände scheinen das pochende Herz zurückzudrängen. Die Glorie ist fast ganz durch hellblauen Luftton ersetzt, nur weniges gelbes Licht scheint von den Lokken selbst auszustrahlen.



Fig 20. Johann de Dios mit dem Engel Von MURILLO

Ihr verwandt, obwohl um einen Grad ruhiger und mit viel mehr Aufwand von Kunst hergestellt, ist das weltbekannte Prachtstück des Louvre, einst D. Justino Neve zuliebe gemalt, für die Kirche seines Hospitals der Venerables (1678). Doch geht von diesem reich instrumentirten, fein berechneten Werk nicht der stille Zauber aus, der ihren Schwestern im Pradomuseum (878) und in der Ermitage eigen ist, noch erreicht sie den Adel der von S. Francisco. Da das dem Marschall schwer bezahlte Bild (bis auf Meissoniers Napoleon [850 000] war es das teuerste: 615 300 Fr.) seit Cean Bermudez, der es für das beste dieser Klasse in Sevilla erklärte, als sein Meisterwerk galt, so hat man sich oft die Begriffe von Murillo nach ihm gebildet. Man hielt die Beachtung der anderen Darstellungen als bloßer Wiederholungen oder vorbereitender Versuche für entbehrlich. So hat das vielgestochene Louvregemälde einen großen Teil der Phraseologie verschuldet, die über den Meister ergangen ist: in der Salle carrée strömen ja auch dem flüchtigen Reisenden müssige Vergleichungen von selbst zu. Die für feinere Züge weniger Empfänglichen hielten sich an die auch ihnen zugänglichen, vielmehr, an die in welche sie das ihnen Zugängliche hineinlegen konnten, und spöttelten, als „skandalisirte und entzückte“ Tartuffes, über die *déesse d'oratoire coquet.*

Wahr ist, Züge und Bewegung drükken Auflösung in Wonne aus, wenn auch in reiner und taktvoll gemäßigter Weise: die glänzenden Augen mit der breit hervortretenden Sclerotica, der leise geöffnete Mund mit der feinen Perlenreihe der Zähne, die weichen Linien von Nase und Mund, die in Correggio's Art auseinander gedrehten Finger. Nur alles Süße, Lächelnde ist ebenso fern, wie das kranke Schmachten, das in eine moderne Reproduktion hineingelegt ist. Der Blick ist klar und heiter, wie wenn er den ersten Strahl des Sonnenaufgangs begrüßte. —

Die Aufgabe, eine Gestalt zu malen, die „auf einer ovalen Sonne schwebt“, war keine leichte. Da ihr Antlitz durch höchste Lichtstärke das Auge fesseln sollte, so entschloss sich der Maler, den Lichtwert der Glorie herabzusetzen. Er stellt den lichtübergossenen Kopf und die weißgekleidete Gestalt

auf einen dunkelgelben, orangebräunlichen, zuweilen brandigen Grund. Ein Ton, wie ihn starkes Licht ergiebt, wenn es durch ein dunkles Medium zu uns dringt. Die Stärke dieses Lichts wurde also mehr erschlossen als gesehen. Später jedoch versucht er wohl auch mit helleren Tönen zu wirken. Natürlich verstärkt er den Lichteindruck durch Kontraste des Wolkenkreises.

Zuweilen (wie hier im Louvre) geht eine Diagonale von Figuren und Helldunkel durch die Leinwand. Die Gestalt schwebt in dieser Linie, hingewandt nach der lichten Seite, der brandige Schein kontrastirt gut mit dem Weiß und Blau der Stoffe. Die Schattenseite mit dem azurblauen Mantel ruht auf den dunklen Wolken, welche sie von der Nacht der niedern Luftschicht scheiden. So stehen unten hellblau und schwarz, oben dunkelblau und orange sich gegenüber.

Wie groß ist doch die Mannigfaltigkeit malerischer Behandlung und geistigen Gehalts, der Wechsel von Typus und Mienensprache in diesem der Erfindung so wenig Raum verstattenden Gegenstand! Der vergleichende Betrachter wird ermessen können, was von der Ansicht Beulé's zu halten ist, „Murillo habe seine Conceptionen gemalt, wie ein Drucker Abzüge macht“. Dies Wort veranschaulicht das Minimum von Sachkenntnis, mit dem ein geistreicher Mann sich erlauben darf, die Welt in einem Weltblatt über den Wert eines großen Künstlers aufzuklären. Vielleicht hat der eminente Archäolog geglaubt, mit einem spanischen Maler brauche man nicht so viel Umstände zu machen, wie mit einem Fragment pentelischen Marmors etwa. Hätte es sich wenigstens um eine Jahreszahl oder Orthographiefrage gehandelt! Die Gewissenhaftigkeit pflegt freilich oft (wie die Sparsamkeit) in gleichem Verhältnis mit der Geringfügigkeit des Gegenstandes zuzunehmen.

Murillo hatte „das edle Bild der Menschheit“ gefunden in den Töchtern des Volkes. Die volkstümliche Devotion seiner Zeitgenossen teilend, aber zugleich ein wahrer Maler, ein Maler von naturalistischem Bekenntnis, hat er in Typen, die ein Cespedes, Roelas vielleicht profan genannt haben würden, das entdeckt, was sie zu Trägern religiöser Zustände geeignet machte. Er fühlte hierin wie Rembrandt. Die biblischen Personen waren keine Götter und Heroen, die frohe Botschaft wandte sich an die Kreise der Armen und Einfältigen. Die Evangelien sind griechisch geschrieben, aber sie klangen ihren Lesern nicht — griechisch. So sollte denn auch seine Malerei spanische Vulgärsprache reden.

Er glaubte jedoch nicht, dass man, um wahr zu sein, gemein und hässlich sein müsse, dass es damit gethan sei, irgend welches niedere Modell auf die Leinwand zu werfen, gestempelt mit einem goldenen Heiligenschein und einigen Attributen. Er *wählte* sein Modell, und hatte in der Wahl das Glück des Genies, und dieses Glück wuchs in gleichem Schritt mit seiner Befreiung zu Anmut, Leben und Licht. Es gilt ja nicht bloß das Gefäß auszusuchen; man muss auch den Trank besitzen, den es aufzunehmen bestimmt ist. Deshalb sind Murillo's Gestalten bei all ihrer Lokalfarbe allezeit wahre Madonnen. Und das ist doch eigentlich die Hauptsache. Wessen Werk nicht das ist und scheint, was es zu sein verkündigt, der kann sich nicht darauf berufen, dass er gut gemalt habe. So wenig wie ein Examinand besteht, der zwar eine richtige Thatsache angiebt, die aber keine Antwort ist auf die vorgelegte Frage.

Die Gemälde der Caridad.

Murillo stand im Beginn der Fünfzig, als er die elf Gemälde für die Kirche der Caridad übernahm. Bis zum Jahre 1810 pilgerte man nach diesem Tempel, wenn man ihn vielseitiger denn irgendwo als Künstler sehen und zugleich ihm menschlich nahe treten wollte. Der Mann der ihm zu diesem größten und glücklichsten Auftrag verhalf und auch wohl die Stoffe angab, hieß Miguel de Mañara Vicentelo de Leca, Ritter des Calatravaordens (geboren 1626). Er hat keine Mauren getötet, aber nach einer stürmischen Jugend, „wo er Babylon gedient und den Kelch der Lust getrunken“, die Pflichten der Christenliebe mit heroischer Hingabe von Person und Habe erfüllt. Bei der Wartung Kranker war er oft selbst erkrankt; mehr als 800000 Dukaten soll er den Armen zugewendet haben, und „seine Gespräche führten viele Sünder zur Verachtung der Welt und zur Liebe Gottes“. Jetzt beschloss er, sein Vermögen dem Neubau des verfallenen Hospiz und der Ermita von S. Jorge zuzuwenden, einst errichtet in den alten *atarazanas* (Arsenal) Alfons' X., in der Nähe des Stromes. Er war *hermano mayor* der Bruderschaft der Caridad, welche die Verlassenen und die gesammelten Knochen der armen Sünder bestattete, letztere in feierlichem Aufzug am Ostersabbath. Die neue Stiftung sollte ein Haus sein für Trost und Zuflucht der Pilger und Armen und ein Hospital für Unheilbare. Der Anfang der Arbeiten wurde bestritten von dem Geschenk eines Bettlers, Luis, fünfzig pesos, sein ganzes Gut, damit diesem die Ehre werde, den Bau begonnen zu haben. Die

einschiffige Kirche, gebaut von Bernardo Simon de Pineda wurde 1664 vollendet. Seinen Resten (später unter dem Altar beigesetzt) bestimmte der Stifter den Platz der Armen, im Portikus, und die Tafel erklärt, „dass hier Knochen und Asche des schlechtesten Menschen liegen, den die Welt gesehen“. Er starb am 9. Mai 1679, 59 Jahre alt, im Geruch der Heiligkeit. Im Kapitelsaal ist sein Bildnis von Valdes Leal. Noch blühen in jedem Frühling einige Rosenstöcke, die er im kleinen Garten gepflanzt hat.

Die Kirche ist im Barockstil, die Front schmücken fünf Azulejos-Gemälde, angeblich nach Zeichnungen Murillo's. Die Säulenhöfe und zwei Brunnengruppen, der Boden der Kirche sind von Marmor der Riviera. Für den sehr kostspieligen, vergoldeten Retablo mayor bestimmte er eine Grablegung in Estofadoschnitzwerk von Pedro Roldan, der auch den betenden „Christus der Caridad“ über einem Seitenaltar und die Statue der Caridad auf der Kanzelhaube lieferte. Valdes Leal malte im hohen Chor eine Kreuzeserhöhung, und unter ihm die Nichtigkeit irdischer Größe, indem er vornehme Gruftgewölbe erschließend, das grauenvolle Leben der Verwesung enthüllt, behängt mit zerfallendem Pomp.[1] Alles dies scheint nur da zu sein, um zu zeigen, wie hoch Murillo über seiner Zeit stand.

Von ihm sind zwei Altargemälde: die heil. Elisabeth und der heil. Johann de Dios; sechs Gemälde kamen, als Ersatz der Wandmalerei, an die obere Wand des Langhauses; an der Evangelienseite: Mose und das Wasser aus dem Felsen (*las aguas de Moise*), der Besuch der drei Engel bei Abraham dem Patriarchen, die Heimkehr des verlorenen Sohnes; an der Epistelseite: die Speisung der Fünftausend, der Lahme am Teiche Bethesda, Petri Befreiung. In der Sakristei noch eine Zeichnung: Tobias die Leichen der Hingerichteten verbrennend. Endlich drei Bilder über Altären, ohne Beziehung zu der besonderen Bestimmung des Ortes: eine anmutig heitere Annunziata in goldenem Lichtmeer; der *niño Dios*, einjährig, mit der Weltkugel, und ein Johannesknabe mit reichen krausen Locken: beide das Entzücken aller Mütter. Für alle zusammen erhielt er 78115 Realen.

Jene acht waren bestimmt die Zwecke der Stiftung zu veranschaulichen: die Beherbergung, Pflege und Heilung der Kranken, die Speisung und Tränkung der Hungrigen und Dürstenden, die Gastfreundschaft gegen Pilger, den Besuch der Gefangenen, die Vergebung: ein Kompendium des praktischen Christentums, aufs eindringlichste gepredigt durch Vorgänge aus der biblischen Historie und Parabel und aus der Legende der Heiligen.

Die beiden umfangreichsten Stücke (11′ 6″ × 18′) stehen (dank den technischen Schwierigkeiten des Raubes) noch heute an ihrem Platz: die Caritas, massenhaft ausgeübt von den Religionsstiftern selbst, wohl zugleich als Sinnbild: Rettung vor dem geistigen Verschmachten, der Zweck der großen Volksreligionen. Der Schauplatz ist in beiden die Wüste, ein starres Meer von Felstrümmern und Schluchten, ohne Mittelpunkt und Grenze, beleuchtet und zugleich entfärbt durch den Widerschein der schweren Wolkenmassen; der Ton ist demgemäß etwas grau und trocken. Das alttestamentliche Bild ist das bewegtere, heitere, farbigere, sein Gesichtskreis beschränkter, die Zahl der ausführlichen Figuren größer. *„La Sed“*, so nennt man dort das Bild, versetzt uns mitten ins Gewühl der Menge. Der Not ist schon abgeholfen, der Wunderthäter erhebt dankend Augen und Hände. Der dunkle Fels in der Mitte (eine Ansicht des nämlichen Horebfelsens, an den die Ortslegende des S. Katharinenklosters das Ereignis verlegt) teilt die Massen in zwei ungleiche Hälften. Auch etwas Lokalfarbe des Orients ist beabsichtigt: Turban, Burnus, Kamele. Sonst aber ist alles genau so, wie der Maler es an den Brunnen des Landes in der Sommerglut gesammelt hatte. Bei aller Breite und Leichtigkeit des Pinsels ist jede Figur sorgsam bedacht, hat ihren malerischen Wert. Jedermann bemerkt die beiden blühenden Frauen an den Enden der Leinwand: die eine den zwei lechzenden Knaben die Schale reichend, die andere in der Gier des Durstes ihre Brut noch vergessend. Der Grundton ist heiter: der Junge auf hohem Ross, der sich umdrehend aus dem Bild herausruft, verrät durch sein Lachen, dass es nicht in feierlichen Ausdrücken geschieht; und er ist die aufdringlichste Figur des Bildes!

In dem neutestamentlichen Gegenstück sitzt der Heiland am Ende einer Schlucht, deren Schatten die Apostelumgebung größtenteils umfängt. Hier hat ihm der untere Teil der Verklärung Raffaels vorgeschwebt. Er allein ist ganz nach vorn gewandt und freigelassen, indem er die Brote segnet. Diese Vordergrundsgruppe steht abgewandt von den im Mittelgrund gelagerten Massen, — sie gleichen einer Riesenschlange, deren Haupt rechts in die Ecke des

1) Murillo, als er diese grausigen Ausgeburten des jetzt in Spanien überschätzten Malers sah, sagte: „Gevatter, wenn man diese eure Bilder sieht, muss man sich die Nase zuhalten“; was der eingebildete Dickkopf als Kompliment nahm.

Vordergrundes, dem Heiland gegenüber hineinragt, in Gestalt einer Frauengruppe. Ein grünlich silbriges Licht breitet sich darüber, es kommt von dem Abendhimmel links; hinter der Schlucht, gegenüber, zieht die Nacht herauf.

Beide Bilder, besonders das letztere, waren von jeher sehr beliebt, sie haben mehr als andere seinen Namen in den Mund des Volkes gebracht. Den stellt und übernimmt den Dank, den die Geretteten vergessen; Christus spricht den vorbereitenden Dank und Segen. Hier die Erwartung, dort der Genuss, der dramatische Moment dazwischen ist umgangen.

Das erste Bild ist neuerdings zur Herabsetzung des Malers gebraucht worden. „Das Verständnis für die Größe des Gegenstandes fehlt ihm“, hat jemand gesagt. Er vermisst „das schreckliche



Fig. 21. Der verlorene Sohn. Von MURILLO.

Mose nannte man in Sevilla sein *cuadro maestro*, man glaubte, er habe sich hier besonders zusammengenommen (*se esmeró*). Kein Wunder, er wollte ja hier *das Volk* malen, und es ist ihm gelungen: „Er brachte, sagt W. Burger, in das Wunder der Legende das Wunder der Kunst, fünftausend Menschen malte er auf einem Raume von 26 Fuß, und nicht einer fehlt.“ Es ist in der That eine gleichwertige Masse, ein Wald von Menschen. Selbst die Wunderthäter treten zurück: Mose hat den Stab neben sich ge- Drama des Durstes, das Aufjauchzen des Dankes eines dem Tode entrissenen Volkes.“ Gewiss hätte der Vorgang auch in anderer Tonart erzählt werden können. Salvator malte das Heranstürmen der halbverschmachteten Schar, im angstvollen Kampf mit der Not, Arme, Augen, Begierde den Füßen wild voraneilend. Indes Murillo hatte anderwärts, ja eben hier in der Kirche Gelegenheit genug, pathetisch und dramatisch zu sein. Wer den Spanier in solchen Lagen, in Todesgefahr, beim Seesturm oder im kleinen



Fig. 21. Der Gichtbrüchige. Von Murillo.



Krieg der Berge, bei der Qual einer Operation zu beobachten Gelegenheit gehabt hat, wird bemerkt haben, dass er in tragischer Situation sich keineswegs tragisch benimmt, ja mit leichtem Humor über den Ernst der Lage hinwegsetzt. Das ist ja mehr oder weniger überall die Art des Volkes. für die gemeinen Bedürfnisse der Menge zu erheben.

Noch einmal hat er in diesem Cyklus den Stifter der christlichen Religion als Wunderthäter dargestellt, in der Geschichte des Paralytischen am Teiche Bethesda. Wenn Tintoretto hier mit dem



Fig. 22. Die heilige Elisabeth. Von MURILLO

z. B. des Soldaten. Am wenigsten sollte man die Bedürfnisse unserer nach Aufwühlung der Abgründe der Sinnlichkeit und Leidenschaft hungrigen Nerven zum Maßstab des Urteils über eine einfachere Vergangenheit machen. Es ist billig — und sehr unbillig, diesen milden Moses der Caridad mit dem zornigen Propheten in S. Pietro in Vinculis zu vergleichen. Auch Mose dräut und donnert nicht immer: er lässt sich auch herab, den Stab

aufgeregten Gedränge der vorgebeugten Kranken und Jünger am Rand des Bassins mit bekannter Virtuosität uns unterhält oder schwindlich macht, so hat Murillo Chorus und Menge ganz entfernt. Er will die Aufmerksamkeit auf die Hauptpersonen beschränken: den hilflosen Kranken, den mitleidigen Heiland, bloß von drei Jüngern begleitet. Es ist nur der gemalte Dialog. Aber er verlegt diese Gruppe in den Vordergrund der großräumigsten Scenerie, die er je

konstruirt hat. Es ist ein Hallenhof von der Weite eines Kartäuserkreuzganges. Die Scharen der Kranken sind in die weit entfernten Säulengänge an der gegenüberliegenden Seite des Patio zerstreut. Aber Christi Augen sind bis zu diesem Vergessenen, Alleingelassenen gedrungen; gerade vor ihm stehend, das Haupt milde geneigt, scheint seine Handbewegung zu sagen: Vertraue nur! Der Kranke, in der linken Ecke ganz vorn auf Kissen gelagert, vermag nur das Haupt mühsam aufzurichten; das Spiel der Hände sagt: Wie sollte mir geholfen werden! Die von oben gesehene Schulter — gelehrten Zweiflern als Probestück anatomischer Zeichnung hingeworfen — soll ein Fingerzeig sein, welch kräftiger Körper hier so kläglich fest gelegt ist. Die weiten Hanlle, von hellgrauem Mittagslicht umflossen, geben eine wohlthuende Vorstellung frischen Luftzuges. Da ist auch des unbeweglich Gelähmten Los tröstlicher, er fühlt sich freier hier, als in dumpfer Kammer. Hier kann man seinen Pinsel operiren sehen, wie er, geistreich locker, stets delikat, wie spielend weite Perspektiven, sprechende Gebärden und Blicke hervorzaubert. Das blutflüssige Weib von Hannibal Caracci, in *Orwell Park* dem Paralytischen gegenüber gehängt erschien daneben wie die gemalte Langeweile in Köpfen, Gebärden, Farbe und Beleuchtung.

In drei kleineren Gemälden ist der erste Beweger der Handlung ein Bote der anderen Welt, in jedem eigentümlich. Zuerst, unter freiem Himmel, in dem Besuch bei Abraham (*Stafford House*) wurde den drei Engeln die Gestalt gewöhnlicher Erdenwaller gegeben, höchstens durch etwas hellere Abtönung der duftigen Farbenharmonie als Gäste aus dem Lichtreich bezeichnet. Man vermisst den geheimnisvollen Schauer, der die Vorstellung, der Engel des Herrn, begleitet: diese morgenländische Legende hat keinen verwandten Klang in ihm aufgeregt.

Grünlich graues Dämmerlicht erfüllt den Kerker des Apostels (*Ermitage*), ein Rembrandtsches Innere. Der Befreier, goldigwarmen Schein auf Antlitz, Arm und Flügeln, schreitet rasch auf den am Boden ausgestreckten Greis zu und reißt ihn, als sei Gefahr im Verzug, mit den schönen Armen fort.

Wie ein Blitz den Schleier der Nacht plötzlich zerreißend eine Scene des Grausens aufdeckt, so tritt vor uns das Altarbild mit dem heil. Johann de Dios (*Sevilla*). Dies Bild steht einzig da in dem Kreise, durch den bitteren Ernst des Vorganges, die düstere Stimmung und durch die plastische Geschlossenheit der Gruppe, die an Filippo de Valle's ergreifendes Marmorwerk in S. Peter erinnert. In der kältesten Stunde der Nacht, vor dem Morgengrauen — nach der schmalen Sichel des traurigen abnehmenden Mondes — schleppt der Heilige einen kranken Mann dem Hospital zu, er bricht unter der Last zusammen. Da fühlt er sich berührt, aufgerichtet, er wendet sich um, vermag aber nicht gleich zu unterscheiden, was hinter ihm steht. Ein schlanker Jüngling in gelber Tunika (wegen des Lichtreichtums dieser Farbe gewählt), mit weit ausgebreiteten Flügeln. Dieser Engel scheint von der Engelsbrücke in Rom hergeflogen zu sein.

Wer hätte den Ton der biblischen *Parabel* besser treffen können als Murillo! Der alte Herr, im weiten Pelzmantel, mit großen Schritten aus dem Portal dem abgezehrten, zerlumpten Landstreicher entgegeneilend, ihn umfassend, aufhebend, diese Gestalt sagt unübertrefflich überzeugend, wie alle widerstreitenden Regungen und Erwägungen zerstieben vor der Logik der Liebe: Verloren und wiedergefunden! Zu beiden Seiten die muntere Aufregung eines großen Hauses bei unerwartetem Besuch: die Diener mit dem blauseidenen Anzug auf einer Silberschüssel, dem staunend erhobenen kostbaren Ring, der Metzger mit dem jubelnden Jungen das fette Kalb herantreibend. Und tief im Schatten, hinten in der Ecke ein blasser Kopf herüberschauend: der Blick des Neides.

Das merkwürdigste Stück aber ist die *heil. Elisabeth,* jetzt in der Akademie zu Madrid, (neuerdings von der Hermandad zurückgefordert). Wer könnte diese Scene gleichgültig ansehen, wo die Krüppel und Bresthaften in dem zum Hospital umgewandelten Königshof von der Herrin des Hauses selbst gepflegt und bewirtet werden! Diese Leinwand sprach wohl am handgreiflichsten aus, was der Stifter als Krone christlicher Tugend sich dachte. Dies Altar- und Centralbild ist aber auch das, in welchem der Maler sein Bestes gegeben. Wer es nicht gesehen hat, weiß nicht, was spanische Malerei ist.

Die Haupthandlung geht vor sich im Schatten einer Vorhalle. In der Mitte steht die Fürstin, vor sich das silberne Wasserbecken, über welches ein Knabe das Gesicht beugt, sie ist im Begriff, ihm die Kopfgeschwüre zu waschen. Von ihm hieß das Gemälde *El tiñoso.* Im Augenblick aber werden ihre Augen abgelenkt durch die geschwätzigen Mitteilungen einer davor sitzenden Alten. Zur Rechten hinter ihr steht ein anderer Bursche, in die schmerzhafte Wonne des Kratzens seiner Kopfhaut verloren; diese Grimasse steht auf der Höhe eines

Adrian Brouwer. Ein gekrümmter Lahmer schleppt sich aus dem Dunkel auf zwei Krücken heran. Davor, links, sitzt ein Mann, der die Verbandlappen eines bis zum Knochen durchgefressenen Schadens am Schienbein abschält, man sieht das rote Loch. Der Eindruck der mit Absicht in ekelerregenden Beispielen gewählten Gebresten wird noch empfindlicher durch die Vorstellung, dass diese hier zarten, reinlichen, jungen Frauen in jeder Beziehung sinnlich sich aufdrängen. Nicht jedoch aus Lust am haut-goût oder aus moderner tendenziöser Freude am Ärgernis der Philister hat der Maler solche Hospitalstudien hier angebracht. Sollte er ekler sein als die Fürstin, welche solche Dienstleistungen sogar gesucht hatte? Nein, wir sollen sehen: dies ist keine in fürstlichen Palästen gebräuchliche Gründonnerstagsceremonie, es ist harte Berufsarbeit der barmherzigen Schwester, ohne Phrase. Auch sonst sind die Kranken echt, ohne Scheinheiligkeit, auch darin, dass sie, für die heroische That der Fürstin ohne Gefühl, diese Bedienung als etwas Gebührendes hinnehmen. Die Auffassung der gekrönten Dame zeigt den denkenden Künstler. Es liegt in diesen bleichen, zarten, übrigens sehr nationalen Zügen nichts von dem so natürlichen Schauder, nichts von Selbstüberwindung, aber auch nichts von der abgehärteten Ruhe des Krankenpflegers von Beruf. Ist die religiöse Idee, welche sie beherrscht, wie ein grelles Licht, das gegen die Sinneseindrücke blind macht? Schreitet sie wie eine nachtwandlerische Schwärmerin durch dies alles hin? Vielleicht indess soll es auch nur die entschlossene Resignation sein, deren die weibliche Natur in Aufopferung fähig ist. Die weiße *toca*, auf der die kleine Krone sitzt, giebt ihr etwas Nonnenhaftes. Der nüchterne Beobachter verrät sich in den Figuren ihrer Umgebung. Die Hofdamen stehen dieser Schwärmerei fern, aber folgsam, gutmütig machen sie mit, ohne erbaut scheinen zu wollen. Die, welche das Brett mit Arznei und Verbandzeug hält, wendet das Gesicht leicht ab. Die Dueña, welche den mit Brille bewaffneten Kopf aus dem Dunkel hereinsteckt, vielleicht die Camarera mayor, mag denken, dass doch des Guten zu viel geschehe und möchte ihr *Basta!* hineinrufen. Der Gegensatz dieser reichen, gesunden, sorgenbefreiten Menschheit mit jener in jeder Beziehung verkommenen ist auch in der Farbe durchgeführt. Die Gruppe der vier Damen erhält durch den Schatten der Halle ein leicht gedämpftes Helldunkel, in dem kühle, lichtschwache Farben herrschen: verschiedene Arten Blau, Purpur, Graulila, und ein Stück Rot als Kontrast. In der Krankengruppe wiegt kräftiges Braun vor, mit grellen Lichtern.

Zur Rechten öffnet sich ein Durchblick nach der Gartenseite des Palastes, auf der die Mittagsglut lagert. Es ist, aus dem Flügel am andern Ende zu schließen, eine sehr lange Front, in einfach großem Seicentogeschmack. Aus der (nicht sichtbaren) Wand tritt eine hohe Halle mit drei weiten flachen Bogen heraus. Unter ihr findet das Gastmahl der Kranken statt (wie es scheint, dieselben) bedient von der Landgräfin, mit bekannter Leichtigkeit meisterhaft skizzirt.

Man muss doch gestehen: unverschleierte Wahrheit von Elend und Schwärmerei ist hier mit Elementen des Schönen verschmolzen. Nicht bloß in den drei sehr anmutigen Damen, in dem Aufbau der Gruppe, dem verschiedentlich abgestuften Licht. Wie anders würde diese Geschichte wirken im dumpfen Krankensaale statt in diesen hohen Hallen, deren Flächen und Durchblick fast die Hälfte der Leinwand ausfüllen. Murillo besaß keine gewöhnliche Fertigkeit in der Prospektzeichnung und er hatte ein sehr bestimmtes Stilbekenntnis. Sein Geschmack ist vornehm und der Ornamentik abgewandt, nicht bloß der schwülstigen des Barockstils, den er damals gerade in den Kirchen der Vaterstadt im Gebrauch sah. Aber man kann schmucklos sein, ohne flach und trocken zu werden, wie das spanische Cinquecento des Herrera. Sein *desornamentado* ist stets heiter und erhebend. Alles ist weiträumig, hochstrebend, luftig: offene Hallen, Pavillons mit Söllern, weite Höfe und Plätze, stark ausladende Gesimse, Dockenbrüstungen, alles in tadellosen Verhältnissen.

Von welchem Gesichtspunkt aus man diese Folge betrachtet, stofflich oder künstlerisch, man erkennt ein wohl durchdachtes Ganze, alle Teile dem Ausdruck *einer* religiösen Idee dienend, aber ausgeführt nach dem Grundsatz steten Wechsels, wie eine für den verwöhntesten Geschmack ausgewählte Galerie.

Wenn eine Fürstin neuerer Zeit, die an einem verworfenen Hofe, unberührt von dessen Verderbnis, ihr Leben verbrachte, gesagt: „Einer ist des andern Teufel in dieser Welt“, so sehen wir hier die Landgräfin des Mittelalters handeln in dem Glauben, dass Gott sich in Gestalt unsrer armen Brüder die niedrigsten Dienste erweisen lassen will. Wir sollen sehen, dass er in obdachlosen Wanderern an unsere Thür klopft (Abraham), seine Boten uns auf finsterm Pfade begleiten (Juan de Dios), ja dass wir selbst, die armen Gefangenen besuchend, zu himmlischen Boten werden (Petrus). Die Religionsstifter selbst gehen voran, als Helfer für die leibliche Not des Volkes.

In den Altarbildern eröffnet sich die unverschleierte Wirklichkeit der „Plagen, die unsres Fleisches Erbteil“. In den Wandbildern werden wir dem Gebiet der Naturgesetze entrückt. Wir betreten das Reich des Wunderbaren, aber das materielle Wunder verschwindet fast vor dem Wunder thätiger Menschenliebe. *Caritas* — von der allegorisirenden Plastik hier unter dem Bild der Fruchtbarkeit wunderlich dargestellt — ist die Triebfeder aller, unerlernt, unwiderstehlich, weltliche Vorurteile und fleischliche Schwäche überwindend, so mächtig, dass auch ihre Kraft, in die Kette der Naturursachen einzugreifen, nicht befremdet.

Obwohl der Maler in die Heroenzeit der Religionsgründung und noch höher hinauf in die Tage zurückgeht, wo die Engel Gottes bei den Kindern der Menschen einkehrten, so hat er doch nirgends den sogenannten hohen Stil der Historienmalerei gewählt. Auch die Thaten heiliger Schwärmerei sind ganz alltäglich, idyllisch, spanisch erzählt.

Obwohl ferner diese Werke zu derselben Zeit und in einem Zuge gearbeitet sind und *einen* Gedanken ausdrücken, so ist doch in der künstlerischen Behandlung nichts von einer unter solchen Umständen fast unvermeidlich scheinenden Gleichförmigförmigkeit des Apparats der Darstellungsmittel. Wüsste man nichts von ihrer Entstehung, man würde sie vielleicht an sehr verschiedene Punkte seiner Laufbahn verteilen. Wir sehen hier ungezählte Menschenmengen in der lockern Anordnung einer epischen Wandmalerei, plastisch geschlossene einfache Gruppen, Altarwerke in wohlberechnetem, von den Wohlklängen der Farbe begleitetem Aufbau. Nachtstücke wechseln mit Tagesbildern, hier im weitverbreiteten Reflexlicht eines schweren Wolkenhimmels, dort im lichten grauen Dunst der Mittagssonne; dazwischen leuchtet der goldene Schein einer himmlischen Vision in dunkler Zelle. Hier sinkt die Farbe fast zum blossen Chiaroscuro, dort entzündet sie sich zum reichen Einklang gesättigter, aus warmem Schatten hervortretender Töne. Oder die Harmonie kühler und leuchtender Tinten schwebt in der farblosen Flut eines südlichen lichtgetränkten Dunstkreises.

Christusdarstellungen.

Murillo hat den Stifter der Kirche gerne im Morgen seines Lebens dargestellt, in rührender kindlicher Schönheit und in ahnungsvollem Ernst, aber das Bild des Mannes, des Erlösers, tritt auch bei ihm zurück gegen das der Mutter. In Zahl nicht nur, auch in Tiefe und Reichtum der Charakteristik. Man begegnet ihm bald als Hauptperson in mehr oder weniger figurenreichen Historien, bald als Leidendem in Andachtsbildern, endlich auch als Erscheinung.

Eins der merkwürdigsten Bilder Murillo's ist die Hochzeit zu Kana (*Marquis of Ailesbury*). Man lernt den im Vollbesitz seiner Mittel befindlichen Meister in diesem heiligen Genrebild von einer neuen Seite kennen. Wie viel Kunst verbirgt sich nicht in der Verteilung der 22 Figuren um die Tafel, jede in ihrer Rolle, keine leere Füllfigur! Welch reiche, in kühl hellem Ton gehaltene Farbenharmonie, welch feine Abtönung bei so geringen Unterschieden der Tiefe! Mit richtigem Takt hat er diese neutestamentliche Hochzeit als intimes Familien- und Freudenfest gegeben, nicht als zerstreutes, vornehmes Prunkgelage, wie es verweltlichten Orden als Dekorationstück ihres Riesenspeisesaals wohl gefallen konnte. Die güldenen und silbernen Gefäße, Gläser, Schatullen sind der kleine Familienschatz, alt und echt. Christus der leicht sich wendend dem Diener eine Anweisung erteilt, hat einen Zug von Ermüdung, wie sie solche langdauernde Festlichkeiten höheren Menschen verursachen.

In dem Auferstandenen (*Akademie zu Madrid*) macht der schöne jugendliche Körper, auf den das starke Oberlicht ausschließlich gesammelt ist, den Eindruck einer sorgfältigen Studie; man erkennt die sitzende Stellung, welche er dem Modell angewiesen hatte. Das Gefühl des neuen Lebens spricht aus dem emporgestreckten rechten Arm, aus dem die Luft der Oberwelt voll einziehenden Munde, aber der Blick nach oben ist kalt und leer. Die Bewegung des Emporschwebens ist angedeutet durch Haare und Mantel, die ein starker Luftzug seitwärts weht. Die schlafende Wächterschar, statt wie meist sich breit zu machen, ist in sehr zusammengekauerten Stellungen gebührendermaßen ins Dunkel geschoben.

Am glücklichsten war er, wo das Motiv der Gestalt aus einer menschlich ergreifenden Situation abgeleitet werden konnte, als Gliedes einer Gruppe. Der Ausdruck des Mitleids in der Senkung des Hauptes, den das Vertrauen der Zerknickten gewinnenden Zügen giebt dem Heiland im Paralytischen einen hohen Rang unter den Christusdarstellungen. In dem Tod der heil. Klara, seinem ältesten Bild dieser Klasse, ruhen die Augen mit zärtlicher Seitenwendung des Kopfes auf dem Anblick der entschlafenen Freundin. Das breite dunkle Haupt von andalusischem

Bau, in der Speisung der Fünftausend, wirkt mehr durch die Stellung als (ideeller) Mittelpunkt des ungeheuren Ganzen und durch den feierlichen Akt des Segnens.

In vielen Werken aus allen drei Klassen bemerkt man die fast stereotype Wiederkehr eines bestimmten Kopfes von demselben Bau, derselben Wendung und Beleuchtung. Er ist in dreiviertel Ansicht genommen, seitlich geneigt, die verkürzte Hälfte tief im Schatten, Haare und Bart dicht und schwarz. Nur ein oberes Viertel des Gesichtes tritt also hervor, ein edelgeschnittenes, großes Auge mit breiten Schatten der Brauen, gesenkten Lidern und Wimpern, und das helle Profil einer etwas kurzen, geraden Nase. Es ist, als sei der Maler mit einer gewissen Scheu der vollen Ansicht und Ausführlichkeit aus dem Wege gegangen, dem andächtigen Betrachter die ahnende Ergänzung überlassend. Dieser Kopf kehrt wieder in der Jordantaufe, in der Klage (Pietas), in mehreren Ecce Homos und Kreuzigungen, in der Erscheinung der Porciuncula im Prado.

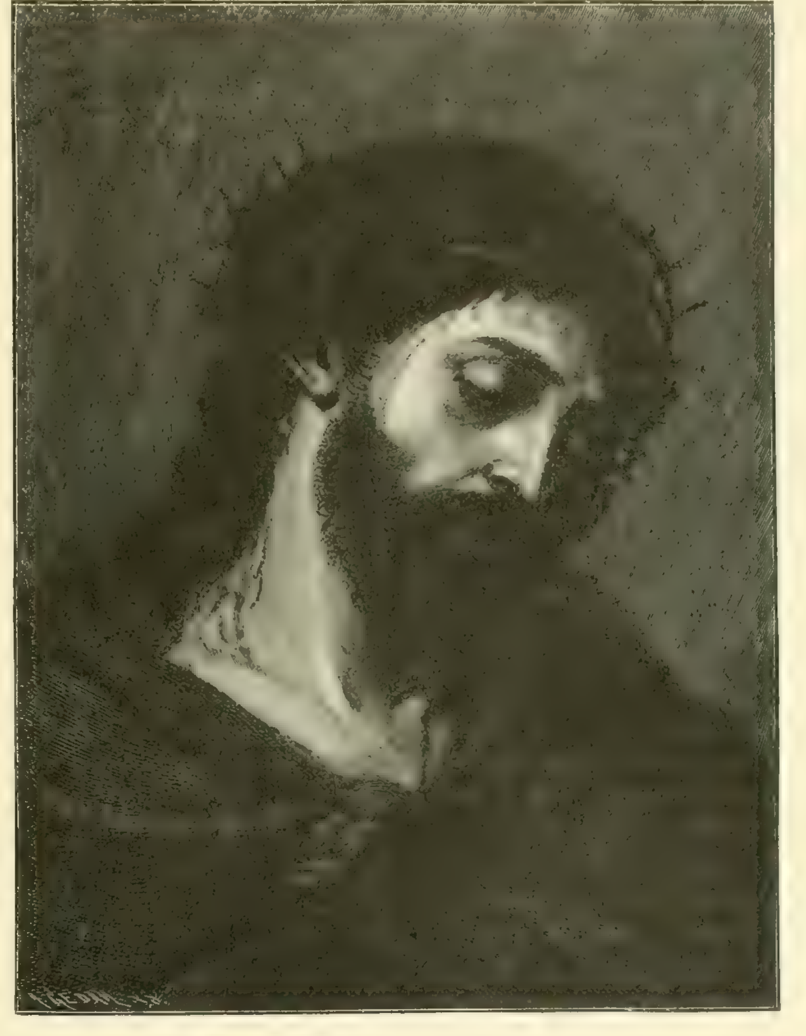


Fig. 23. Ecce homo. Von MURILLO. Pradomuseum.

In dem erstgenannten Bild (Taufkapelle der Kathedrale, über dem heil. Antonius) ist der edle, von schweren dunklen Locken umrahmte Prophetenkopf des Täufers dem vor ihm sich neigenden Jesu eigentlich überlegen. Dies ist der Kopf des Ecce Homo (Brustbild) im Prado; in der Halbfigur mit gefesselten Händen und Rohr (*im Museum von Cadiz*), hier voller beleuchtet und etwas individualisirt. Die Bewegung des Sichabwendens drückt Scham und Unwillen aus; in einem anderen Exemplar das gelassene Dulden dieser Überflutung durch Schmerz und Schmach (*Baillie Hamilton*).

Selten malte er den Dorngekrönten mit dem nach oben gewandten Blick, wie ihn die damaligen italienischen Devotionsmaler liebten. Ein Werk dieser Art im Geist Guido's, das mir nur aus einer trefflichen Kopie bekannt ist, hat das Domkapitel im Jahre 1839 Louis Philipp überlassen.

Der Gekreuzigte ist bei Murillo wie bei Cano, Velazquez, Zurbaran und Ribera fast immer einsam, in der öden schweigsamen Nacht, stets unter Lebensgröße. Ein schlanker etwas magerer Körper mit ausgeprägten Muskeln und Gelenken. In den zwei Pradobildern (874 L.). nach dem Verscheiden, mit dem auf die rechte Schulter gesunkenen Haupt, ist der versöhnende Nachklang der Befehlung in den göttlichen Willen überzeugend und zartfühlend zum Ausdruck gebracht. Doch hat er auch einmal den Augenblick vor dem Tode gewählt (*Czernin Galerie*), den letzten verzweifelten Blick nach dem verschlossenen Himmel, aus dessen Wolken ein schwacher Lichtstrahl in dem schmerzlich fragenden Auge widerstrahlt. Mehrmals hat er ihn auf kleine Holzkreuze gemalt, ein Exemplar aus der Kapuzinerkirche besaß noch die Galerie Lopez Cepero; ein anderes die Kirche der Caridad, nach der Überlieferung vom Stifter stammend. —

So ist der Christus des Sevillaners ein milder reiner Mensch, dessen edles Antlitz wie sein Herz sich immer gleichbleibt in thätiger Güte und Erbarmen und in schwermütig sanftem Dulden. Er ist nur in einzelnen Fällen bedeutend und erhaben, doch immer würdig und kaum einmal Widerspruch erregend. Wer die schlichte Strenge des alten Christustypus im Sinne hat, wird dieses in die kohlschwarzen Bart- und Haupthaare begrabene Antlitz etwas zu spanisch finden; aber dass man mit allgemeinen Schlüssen aus sehr vielen Werken von gleichem Niveau vorsichtig sein muss, beweist der Gekreuzigte in der Vision des heil. Franz. Hier ist der oft wiederholte Kopf durch Adel der Linien tief schmerzlichen und doch beruhigten liebevollen Ernst zum unerreichten Bild des göttlichen Dulders erhoben worden. So möchte man sich einen Huss, einen Savonarola vorstellen, der vom Scheiterhaufen aus den letzten Blick eines Getreuen erwidert.

DANTE IN DER DEUTSCHEN KUNST.[1]

MIT ABBILDUNG.



KEIN Land außer Italien besitzt eine so reiche und tief eingreifende Dante-Litteratur wie Deutschland. Neben den Interpreten und Kommentatoren, welche uns das Verständnis des Gedankenbaues der Dichtung erschließen, schreiten nicht weniger als siebzehn Übersetzer des ganzen Werkes einher, von denen hier nur der geistvolle Otto Gildemeister und König Johann von Sachsen (Philalethes) genannt sein mögen.

Der letztere war auch ein eifriger Sammler von Dante-Illustrationen, vornehmlich solcher von der Hand deutscher Künstler. Die Sammlung dieser wertvollen Blätter, gegenwärtig im Besitze des Prinzen Georg von Sachsen, war zweimal öffentlich ausgestellt, 1865 aus Anlass der Säkularfeier von Dante's Geburt und 1888 im Anschluss an den dritten deutschen Neu-Philologentag in Dresden. Jetzt ist nun auch eine in Lichtdruck ausgeführte Publikation, freilich nur eines Teiles der hochinteressanten Blätter, erschienen, die uns durch Bild und Wort in die Erinnerung ruft, dass Deutschland mit nicht geringerem Stolz auf seine Dante-Illustrationen blicken darf, als auf den Reichtum seiner Dante-Litteratur.

Der Herausgeber des Werkes, Baron G. Locella, hat zwanzig der schönsten Zeichnungen ausgewählt, welche eine Anzahl der deutschen Hauptmeister unseres Jahrhunderts würdig repräsentiren. Vor allem gilt dies von den Romantikern und Historikern der Cornelianischen Epoche. Die Schlusstafeln geben drei der berühmtesten Dante-Bildnisse. Jeder Tafel ist eine ausführliche Erklärung, bisweilen auch die Übersetzung der betreffenden Textstelle beigegeben. Die Einleitung enthält einige Andeutungen über den Einfluss der „Göttlichen Komödie" auf die Künste und ihre Verbreitung in der Weltlitteratur.

Das Blatt von Cornelius, welches den Schluss der ausgewählten Reihe bildet, hätte nach Wert und Entstehungszeit eigentlich an den Anfang der Publikation gehört. Es ist der grandiose Entwurf zum „Paradiso" für die Decke des Palazzo Massimi. Die Begabung des Meisters für gestaltenreiche cyklische Kompositionen und sein eindringendes Studium der Werke Raffaels, vornehmlich der „Disputa", treten daraus deutlich und glänzend zu Tage.

Von den andern Meistern der älteren Generation sind Führich, Rethel, Genelli, Preller, Neher, Lessing, K. Begas und K. Müller jeder in seiner Art schön und charakteristisch vertreten, der Erstgenannte durch zwei Blätter, von denen wir die Komposition zum zehnten Gesang des „Purgatorio" dieser Anzeige beifügen. An Ernst und Größe des Stiles wird Führich von keinem der deutschen Genossen überboten. Er bewährt seine Meisterschaft vor allem in der prägnanten Einfachheit, mit welcher er die vom Dichter geschilderte Scene wiedergiebt. Dante und Virgil sind den steilen Läuterungsberg emporgestiegen und betrachten staunend die dort von Engelshand ausgemeißelten Skulpturwerke: den König

[1] Zwanzig Handzeichnungen deutscher Künstler zu Dante's Göttlicher Komödie nebst vier Danteporträts. Mit erläuterndem Text herausgegeben von Baron G. Locella. D[illegible], L. Ehlermann. [illegible] Fol.

David und den Besuch des Erzengels Gabriel bei der Jungfrau Maria, Bilder begeisterungsvoller Hingebung und Demut. Da naht ihnen ein Zug seltsamer Gestalten. Es sind die Stolzen, die im Leben das Haupt stets hoch trugen und nun dazu verdammt sind, ungeheure Lasten keuchend auf den Berg hinaufzuschleppen, so dass ihr Nacken tief bis nahe auf den Boden herabgedrückt wird. Die schauerliche Größe der Landschaft mit dem Ausblick auf das Meer, in das eben die Mondsichel herabsinkt und mit dem wolkenumzogenen Berggipfel zur Seite, vor dessen Höhleneingang ein Engel Wache hält, bildet, wie bei Führich immer, ein tief aus dem Inneren des Vorganges geschöpftes wesentliches Element der ergreifenden Komposition. — Unter den übrigen Genannten hat vornehmlich K. Begas die von ihm behandelte Scene des „Inferno“ mit ähnlich fesselnder Gewalt geschildert. Preller gestaltet den Eingang des Gedichtes zu einer breit ausgeführten landschaftlichen Scenerie. Genelli zeigt sich, wie nicht anders zu erwarten, groß in der Anlage, doch konventionell in der Durchbildung. Neher giebt ein geschickt angeordnetes Bild von ausgesprochen malerischem Effekt.

Die Künstler der jüngeren Generation werden durch ein schönes Blatt von L. Hoffmann-Zeitz würdig repräsentirt, welches die durch das rächende Schwert im Tode vereinten Gestalten Paolo's und Francesca's im Sturmflug an uns vorüberführt. Es ist eine in Empfindung und Aufbau gleich gelungene Komposition, vielleicht nur etwas zu blühend lebensvoll und körperlich in der Modellirung, um den geisterhaften Eindruck, den wir erwarten, voll zur Wirkung kommen lassen zu können.

Hoffentlich findet das ernste, technisch gut ausgeführte Locella'sche Werk im Publikum die freundliche Aufnahme, die man wünschen muss, und der Verleger beschenkt uns auch einmal mit einer Publikation der Dante-Kompositionen *Joseph Anton Kochs* aus der königl. Sekundogeniturbibliothek in Dresden, welche unter den Illustrationen zu der Dichtung des großen Florentiners einen Ehrenplatz einnehmen.

C. v. L.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Th. D. *Ein Schreiben des Mitregenten Friedrich Augusts II. zu Sachsen, Zeichnungen zu Dante betreffend.* *Julius Petzholdt* gab 1882 ein Buch unter dem Titel: „Catalogus bibliothecae Danteae Dresdensis a Philalethe b. rege Joanne Saxoniae conditae auctae relictae“ heraus. In demselben werden S. 94 sub 6 auch Zeichnungen zur Göttlichen Komödie von *J. Schnorr* erwähnt. Zur Geschichte dieser Kunstwerke gehört das folgende, im königl. sächsischen Hauptstaatsarchive: Locat 30089 ⊙ Bl. 19 befindliche, eigenhändige Schreiben des späteren Sachsenkönigs, Friedrich Augusts II., an den sächsischen Geschäftsträger am Münchener Hofe, Kammerherrn *Rudolf von Könneritz*. „Dresden, den 7. Decbr. 1833. Mein Herr Kammerherr von Könneritz! Es ist ein Kunst-Auftrag, mit welchem ich mich an Sie wende, als unseren Repräsentanten im deutschen Athen; derselbe ist zwar nicht sehr bedeutender Art, aber es liegt mir doch daran, dass derselbe bald und mit den gehörigen Rücksichten ausgeführt werde, daher ich Sie ersuche, denselben zu übernehmen. Mein Bruder hat nämlich seit einiger Zeit ein Album angelegt, welches die Bestimmung hat, bloß Compositionen aus seinem Liebling, Dante, aufzunehmen. Die vorzüglicheren der hiesigen Künstler haben hierzu schon Zeichnungen geliefert, welche Gegenstände von Geburtstags- und Weihnachtsgeschenken geworden sind. Um das Album mannichfaltiger und interessanter zu machen, glaube ich aber, dass es meinem Bruder sehr erwünscht seyn würde, dasselbe auch durch Werke ausländischer Künstler zu schmücken. Vor allen ist mir hierbei unser Landsmann Schnorr eingefallen. Ich ersuche Sie daher, mit Letzterm Rücksprache zu nehmen, ob, in welcher Zeit, und um welchen Preis derselbe eine solche Zeichnung liefern könne. Sollte es möglich seyn, dass derselbe eine dergleichen Zeichnung, noch vor dem Weihnachtsfeste abliefern könnte, woran ich jedoch bei der Kürze der Zeit sehr zweifle, so würde es mir allerdings sehr erwünscht seyn. Wenn sich in diesem Falle H. Schnorr erklärte, dass es ihm möglich sey, die Zeichnung so zu vollenden, dass sie den 24sten d. M. in meinen Händen wäre; so autorisire ich Sie, auch ohne weitere Anfrage mit ihm abzuschließen unter der Voraussetzung jedoch eines vernünftigen Preises, welches ich Ihrer Beurtheilung überlassen muss. Sollte diess, wie ich wohl vermuthe, nicht möglich sein, so erwarte ich erst Nachricht von dem, was Sie mit Schnorr verhandelt haben. Auf beiliegendem Blatte (dasselbe ist nicht mehr bei dem Schreiben, der Petzholdtsche Katalog enthält dieselben jedoch verzeichnet) sind die Gegenstände verzeichnet, welche schon in dem Album enthalten sind; im Uebrigen bleibt die Wahl aus der ganzen Divina Comoedia dem Künstler frey. Obwohl ich das Maaß des Albums für den Augenblick nicht genau zu geben vermag, bemerke ich nur, dass die Größe der Zeichnung die eines gewöhnlichen großen Quart-Blattes nicht übersteigen dürfte. Jedenfalls erwarte ich bis nächsten (ein Tag ist hier nicht angefügt) Nachricht über die Resultate dieses Auftrags. Mit wahrer Hochachtung Ihr ergebenster Friedrich August HzS.“

§ *Amorbach in Unterfranken.* — *Zur W*[illegible]*dung des Originalentwurfes der Turmfassade des Kölner Domes.* — Wenn von der künstlerischen [illegible]

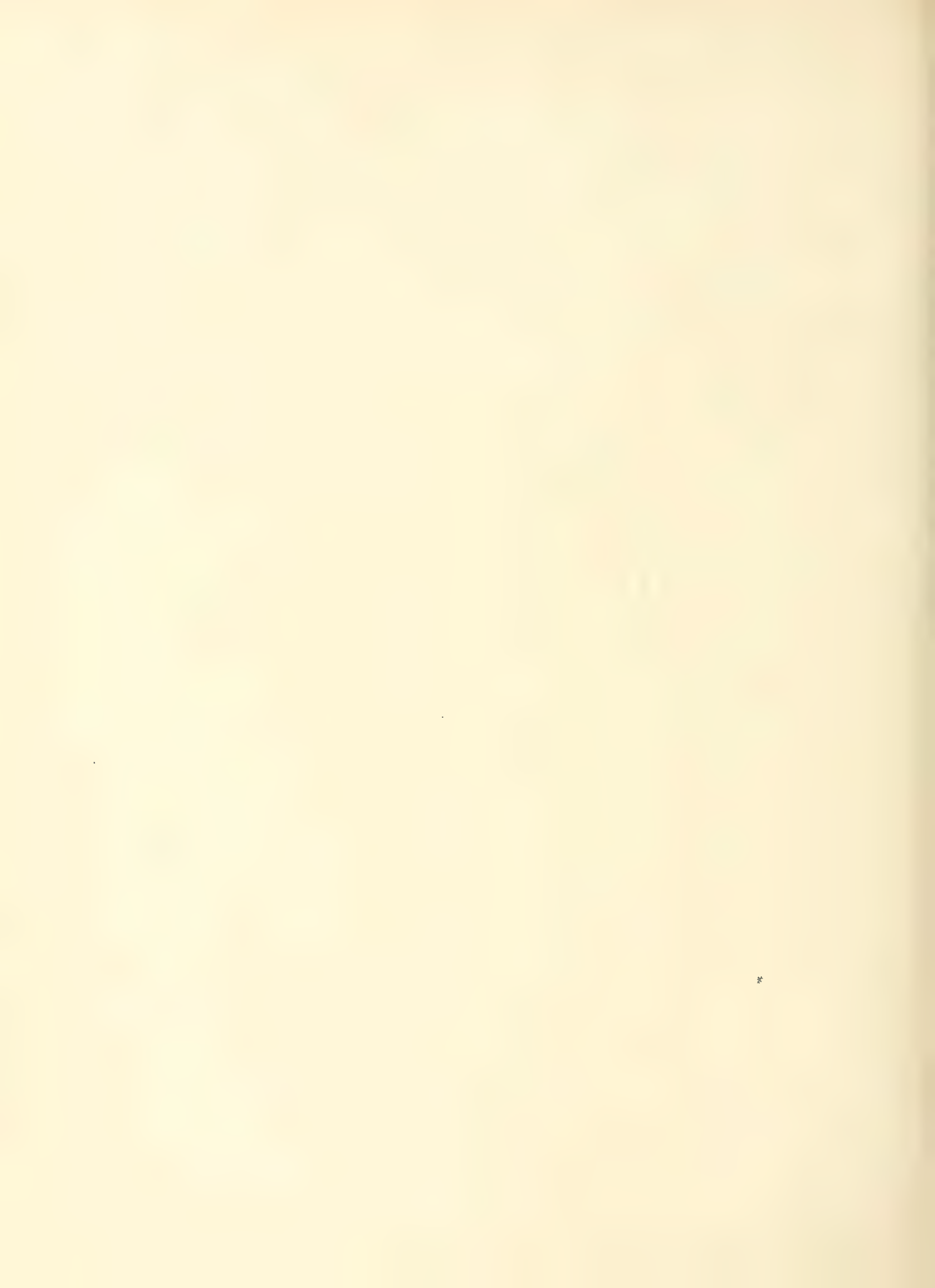
lichen Bedeutung Amorbachs, insbesondere auf dem Gebiet der Architektur die Rede ist, so treten zunächst und mit Recht in den Vorstellungskreis des Kundigen: die ehemalige Benediktinerabteikirche mit ihrem westlichen romanischen Turmpaar und dem mit reichen Deckengemälden geschmückten Baroccolanghaus nebst dem palastartigen Abteigebäude gleichen Stiles; die in maßvollen Rokokoformen aufgeführte ebenfalls ausgemalte Pfarrkirche; die Ruine der romanischen St. Godehardkapelle, die spätgotische vormals kurmainzische Kellerei, von anderen mittelalterigen Sakral- und Profangebäuden wie die St. Amorkapelle, Rathaus, Templerhaus und Abteimühle nicht weiter zu reden. In diesem Zusammenhang darf aber auch die Thatsache auf Beachtung Anspruch erheben, dass die denkmälerreiche und auch landschaftlich malerische kleine Stadt mehrere Jahre lang das Glück hatte, die Bewahrerin eines wichtigen Bestandteiles des Originalrisses des Kölner Domes zu sein. Fachwissenschaftlichen Kreisen ist denn auch diese Thatsache nicht fremd. Die eigentümlichen und seltsamen Umstände hingegen, unter welchen das kostbare Dokument nach langer Verschollenheit wieder an das Licht des Tages getreten ist, sind unseres Wissens noch nicht in die kunstwissenschaftliche Presse gedrungen und überhaupt im einzelnen nur wenig bekannt geworden. Was wir darüber von zuverlässigen Gewährsmännern in Erfahrung gebracht, soll nicht länger in der Sammelmappe ruhen und besteht in Folgendem. Als in den Revolutionskriegen der 1790er Jahre die französische Rheinarmee gegen Köln heranrückte, sah sich das erzbischöfliche Domkapitel genötigt, den Domschatz und wichtige Archivalien auf die rechte Rheinseite zu flüchten und daselbst in Sicherheit zu bringen. Dies geschah auch mit den Domentwürfen, von denen die 4 m 8,50 cm lange, 87 cm breite Pergamentzeichnung eines Teiles der westlichen Domfassade mit dem nördlichen Hauptturm — ob direkt oder auf Umwegen ist unbekannt — nach Amorbach gelangte und aller Wahrscheinlichkeit nach bei den Benediktinern Schutz fand. Die Säkularisirung der Abtei zu Gunsten des fürstlichen Hauses Leiningen verlief für die wertvolle Zeichnung nicht eben günstig. Genug, der Domriss geriet in Vergessenheit; niemand frug mehr darnach, niemand kümmerte sich mehr darum, ja der Gegenstand als solcher und die hohe Bedeutsamkeit des großartigen Entwurfes entschwand ganz und gar dem Bewusstsein der Mitlebenden, die nunmehr in dem verweltlichten Abteigebäude wohnenden zahlreichen Beamten nicht ausgenommen. Erst im Jahre 1816 kam das kostbare Pergament wieder zum Vorschein und zwar in Darmstadt durch folgenden Anlass. Damals hatte der dortige Gastwirt Fritsch „zum Trauben“ eine Ausschmückung seines Saales zur Feier der Rückkehr hessischer Freiwilliger aus dem occupirten Frankreich vornehmen lassen. Der mit den Zurüstungen beauftragte Polirer Fuhrer findet auf dem Dachboden des Hotels eine Rolle vergilbten Pergamentes und übergiebt sie seinem Brotherrn, dem Zimmermeister Lautenschläger, welcher die Zeichnung dem Maler Seekatz überlässt. Durch letzteren gelangt die Rolle an den großherzogl. Oberbaudirektor G. Moller, welcher den Originalriss der Kölner Domfassade darin erkennt und den Kunstschatz dem König Friedrich Wilhelm III. von Preußen schenkt. Bei Wiederaufnahme des Dombaues gab der König das Dokument an das erzbischöfliche Kapitel zurück und seitdem ist die altehrwürdige Zeichnung, wie männiglich bekannt, mit anderen teils zu Köln teils zu Paris aufgefundenen kleineren Planfragmenten in einer Chorkapelle des Domes öffentlich ausgestellt. Soweit verdanken wir die Kunde von den Schicksalen des Risses den Mitteilungen des vor Jahresfrist in Darmstadt verstorbenen Baurates A. Louis, Schwiegersohn des genannten Zimmermeisters Lautenschläger. Wie aber und auf welchen Wegen war der Kunstschatz von Amorbach nach Darmstadt gekommen? Hierüber erhielten wir durch den inzwischen ebenfalls heimgegangenen Hofkupferstecher Karl Rauch, welcher den Hergang aus Mollers eigenem Munde vernommen, folgende Auskunft. In Amorbach war das Dokument — ob durch bedauerliche Unkenntnis, ob aus Fahrlässigkeit bleibt dahingestellt — in den Besitz einer Familie gekommen (Karl Rauch nannte die im vormaligen Abteigebäude wohnhafte evangelische Pfarrersfamilie), welche die langgestreckte Pergamentrolle für vorzüglich geeignet fand, Hülsenfrüchte darauf zu trocknen, und schließlich, in der Absicht der abgenutzten Eselshaut eine noch praktischere Verwendung zu geben, eines Tages den nagelneuen Reisekoffer des Sohnes damit schützend umwickelte, als dieser das Gymnasium zu Darmstadt bezog. Nach der Ankunft im Traubenhotel wurde die pergamentene Emballage als entbehrlich bei seite geworfen und — das ist das Los des Schönen — so war der altehrwürdige Bauriss als alte Schwarte auf den Dachboden des Gasthofes gewandert. Seine glückliche Wiederauffindung machte es möglich, die Turmfassade des Kölner Domes im Geiste seines Urhebers, des Altmeisters Gerhard Zug um Zug in unseren Tagen zu vollenden. — Oberbaurat G. Moller hatte es sich alsbald nach der Auffindung des Risses angelegen sein lassen, eine getreue Nachbildung des Fundes im Kupferstich unter folgendem Titel zu veröffentlichen: „*Fac simile der Originalzeichnung des Domes zu Köln, herausgegeben von G. Moller 1817, zu finden in Darmstadt bey Heyer und Leske*“ und mit dem Stechervermerk „*L. Schnell sculpt.*“ — Mollers Faksimile ist längst im Buchhandel vergriffen; eine neue Auflage mit den nötigen, den heutigen Anforderungen entsprechenden graphischen Verbesserungen würde sicherlich — der vielfach missbrauchte Satz tritt hier in sein volles Recht — ein tiefgefühltes Bedürfnis kunstwissenschaftlicher und kunsttechnischer Kreise befriedigen.



Herausgeber *Carl von Lützow* in Wien. Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



Zeichnung von Jos. v. FÜHRICH zu Dante's Purgatorio.



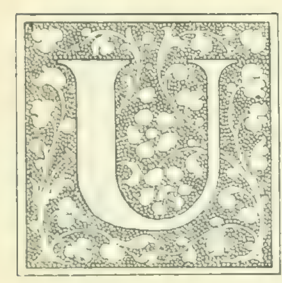






FRANZ SKARBINA.

MIT ABBILDUNGEN.



NSER naturwissenschaftliches Jahrhundert stellt mit Vorliebe den Satz auf, dass aus Rassenkreuzung besonders befähigte, lebenstüchtige Individuen hervorgehen. Auch *Franz Skarbina*, am 24. Februar 1849 zu Berlin aus solcher Mischehe geboren, könnte ein neuer Beleg für diese Ansicht sein. Unentwegt und unbeirrt von dem Murren oder dem Beifall der Menge, nicht von Hause aus durch so glänzende Lebensbedingungen unterstützt wie sein Alters- und Gesinnungsgenosse in der Kunst Max Liebermann, hat er unablässig sein Ziel verfolgt. Wollten wir weiter unserem mit Hereditätsvorstellungen belasteten Zeitgeschmacke folgen, so wäre es ein leichtes, die beiden Elemente in Skarbina's Kunst: realistische Wiedergabe des Lebens und intime Seelenstimmung seiner Figuren einerseits auf den slavischen Vater, andererseits auf die deutsche Mutter zurückzuführen.

Zeichnerische Begabung — ein väterliches Erbteil — zeigte sich schon frühe bei dem Knaben, so dass man ihn von der Schule aus auf die Akademie seiner Heimat schickte, wo er seine zeichnerischen Studien Ausgang der sechziger Jahre machte. Der Versuch, seine malerischen Anlagen dort weiter zu entwickeln, scheiterte an der Eigenart des jungen Künstlers, welche im schroffen Gegensatz zu der damals herrschenden sentimental romantischen Richtung stand. Bald reifte in ihm der Entschluss, sich auf eigne Füße zu stellen, in welchem ihn Franz Meyerheim noch bestärkte.

Gleich in seinen ersten Bildern aus dem Jahre 1872, wovon eines den Portier eines Hotels darstellt, welcher einem jungen Paar einen Wagen besorgt, und in seinem Gemälde „Strategische Studien“ (zwei heimgekehrte Krieger, welche an einem Schaufenster die Karte des Feldzuges betrachten) thut Skarbina bereits einen Schritt in das moderne Leben. Und wenn dieser Schritt auch noch ein etwas unsicherer, tastender ist, der Jüngling von 72 ist sich bis zum Meister von 91 in *einem* treu geblieben: in dem Bestreben, jeden Stoff in seinem eigenartigen Geiste zu erfassen. Diesem Zug begegnen wir ebenso in seinen Darstellungen aus der Zeit des großen Friedrich „Lebensabend“ (Friedrich der Große zur Herbsteszeit im Parke von Sanssouci), wie aus den Bildern, welche dem Direktorium und der Empirezeit entlehnt sind. In die erste Zeit seines künstlerischen Schaffens

gehören auch die „Antrittsvisite" und die „Kartenspielenden Spießbürger".

Erst 1878 lenkte Skarbina durch sein Bild „Ein Erwachen" — Erwachen eines scheintoten Selbstmörders in einer Anatomie — die Aufmerksamkeit eines größeren Kreises auf sich. Liegt auch der Stoff dieses Gemäldes abseits von dem Wesen der Kunst, so zeigt sich in der Lösung der Aufgabe bereits eine feine Beobachtung des Ausdrucks und ein großes anatomisches Können, so dass Gustav Richter damals schon dem Künstler eine bedeutende Zukunft zusprach. Dieses anatomische Können verwertet Skarbina bis zum heutigen Tage als Lehrer an der Berliner Akademie.

Schon in diesen Erstlingswerken begegnen wir jenem realistischen Zuge des Malers, welcher ihn zum geistigen Schüler Menzels stempelt, mit welchem er bereits seit seinem 17. Jahre durch Vermittlung der Brüder Meyerheim in persönliche Berührung kam. Als sich Skarbina bald darauf mit Motiven aus der Zeit des Direktoriums und des Empire zu beschäftigen begann — er trieb dazu mit der seinem Charakter eigenen Gewissenhaftigkeit emsig kulturgeschichtliche Studien dieser Epoche — trat ein neues Element in seine Kunst: das Stimmungsmoment. So in den Bildern: „Ein ernstes Wort", „Seelenaustausch", „Ein Sonnenuntergang" — alle drei Liebesscenen aus dieser Epoche darstellend. Sonnenuntergang zeigt, wie in einem weiten Saal der Empirezeit zwei Liebende bei den Strahlen der untergehenden Sonne scheiden, während das Hündchen nicht weiß, wem der beiden, die eben noch eines waren, es sich zuwenden soll. Ähnliche feine Züge zeigen auch die anderen Bilder, und lassen den künftigen Meister auch in der Anordnung des nebensächlich Zufälligen bereits ahnen. In diese Reihe von Bildern gehört auch die „Causerie intime", ein großes Aquarell im Besitz der Berliner Nationalgalerie. (Vgl. Ztschr. f. b. K. XVIII, S. 405.)



Studie von F. SKARBINA

Seit 1881 hat aber Skarbina den Motiven vergangener Zeiten den Rücken gekehrt und wendet sich mit immer größerer Beherrschung der technischen wie der inneren Kunstmittel ausschließlich dem modernen Leben zu. In diesem Sinne schuf er das figurenreiche Ölbild „Mittags 12 Uhr in Ostende" und ein kleineres „Auf der Digue". Haben wir bisher Skarbina in seiner Art zu charakterisiren als einen Schüler Menzels bezeichnet, so treten jetzt Hand in Hand damit Einflüsse der belgischen und französischen Naturalisten und Impressionisten auf. Schon 1873 auf der Wiener Weltausstellung hatte Skarbina die erste Bekanntschaft mit belgischen Meistern gemacht; Studienreisen, welche ihn noch vor 1881 nach Belgien geführt, festigten diese Eindrücke. Dieselben wurden maßgebend für seine heutige Richtung, als er 1885 einen jährigen Aufenthalt in Paris nahm, wo er in emsiger Arbeit, wenig in persönlicher Beziehung zu französischen Künstlern, eine reiche Ausbeute von Studien anfertigte, vermehrt durch wiederholentliche Reisen nach Holland und in das nördliche Frankreich. Aus dieser Zeit stammen zahllose größere und kleinere Darstellungen, welche das Leben auf den Boulevards schildern,

Blicke auf Paris vom Atelier aus gemalt, Scenen aus dem Leben, hinter den Kulissen und dergl. mehr. Jeden Stoff beherrscht der Pinsel des Künstlers mit gleicher Vollendung, die kokette, elegante Grazie der Pariserin, wie die Schwerfälligkeit einer Bäuerin, welche sich einen Brief zu schreiben abmüht, in dem geradezu meisterhaften Aquarell „Schwere Arbeit“. Pariser Hauses darstellt, dessen vortreffliche Ausführung und Gesamtstimmung (es ist bereits ganz in Tonmanier gemalt) ihm den Beifall der französischen Akademie, bei einem Teil des deutschen Publikums aber den Namen eines socialistischen Malers eintrug. Ist es doch jetzt Mode geworden, sogar in Bildern eine Propaganda für Marxsche Theorien zu



Studie von F. SKARBINA

und dort, wo er sich an die sogenannten verfänglichen Stoffe unseres modernen Gesellschaftslebens heranwagt, z. B. wenn er die Toilette einer Balleteuse schildert, bleibt er ehrlich und wahr, und sinkt nie zur lüsternen und frivolen Darstellungsweise herab. Aus dieser Zeit stammt auch ein Ölgemälde im großen Maßstab „Vater Jean-Baptiste“, welches einen alten Lumpensammler auf der innern Treppe eines

wittern. Als ob Uhde, Liebermann, Skarbina nicht einzig gelockt von dem unbestritten malerischen oder charakteristisch interessanten Reiz solche Motive für ihre Darstellung wählten. Könnte man doch mit ebenso gutem Rechte Teniers und Jan Steen als Kommunisten verkünden.

Unter den größeren Bildern Skarbina's verdient vor allem die „Fischauktion in Blankenberghe“, eine

Zierde der Berliner Jubiläumsausstellung, sowohl wegen der trefflichen Gesamtkomposition als auch der glücklich geschilderten Einzelfiguren besondere Erwähnung. Dies Bild ist noch ziemlich voll in der Farbe gehalten, während in seinen späteren immer mehr der silbrige, duftige Ton der Atmosphäre auftritt. So in dem in Paris gleichfalls mit Beifall bedachten Bilde „Geheimnisse“ — welches man auf der Berliner Ausstellung nur mit Achselzucken begrüßte, zwei Freundinnen, von denen die eine einen Brief liest, dessen Inhalt sie der neugierigen Gefährtin vorenthält. Nicht minder fein im Ton ist „Seemanns Leid“, ein normännischer Seemann, sein Kind auf dem Arm, am Grabhügel seiner Frau.

In weitaus höherem Grade als durch die Fischauktion zeigt sich Skarbinas Talent für Komposition größerer Massen in dem Aquarell: „Ein Blick aus Kaiser Wilhelms Fenster“. Das Stimmungsmoment, sonst von ihm nur in Bildern des intimen Lebens verwandt, zeitigt hier das historische Stimmungsbild großen Stils. Ein berufener Kritiker sagte von diesem Bilde: Durch Lebendigkeit und plastische Kraft verdient dieses Blatt sowohl als geschichtliches Erinnerungszeichen wie als künstlerische Schöpfung einen Platz neben Menzels „Abreise König Wilhelms zur Armee“.



Studie. Von FRANZ SKARBINA.

Einen großen Raum in Skarbina's Thätigkeit nimmt seine Gouache- und Aquarellmalerei ein. Technisch hat er gänzlich mit den Überlieferungen der alten Schule gebrochen, welche nach der Art Passini's durch minutiöses Ausflecken und Auspinseln der Malerei ein glattes, porzellanartiges Aussehen verleiht. Skarbina betont vorzüglich bei seinem Aquarell den Charakter der Improvisation: „Man muss vor allem beim Aquarell das Wasser sehen.“ Und diese „Freude am Wasser“ prägt seinen zahlreichen Studienblättern und Augenblicksfiguren eine köstliche Frische auf. Die geschickte Benutzung von Wasserrändern giebt den Bildern einen interessanten Charakter. Von den ausgeführteren Porträts in dieser Technik hat sich das der Schriftstellerin Ossip Schubin sowohl wegen seiner malerisch-technischen Vorzüge als auch wegen seiner überaus geschmackvollen Anordnung einer großen Beliebtheit zu erfreuen. Skarbina ist vor allem ein Meister im „Chic“ seiner Frauenfiguren, und diesem Mangel an Plumpheit und Geschmacklosigkeit verdankt er es, dass man in gewissen Kreisen von ihm behauptet, er male keine Deutschen, was, wäre es wahr, ein trauriges Licht auf Deutschlands Frauen und Töchter würfe!

In allerjüngster Zeit bevorzugt der Meister das Gouache vor dem reinen Aquarell, sich hier wie auf dem Gebiete der Ölmalerei täglich neue und interessante Aufgaben stellend. Es sind die Reize, welche ein schwieriges Beleuchtungsproblem bietet, welchen er sich mit Vorliebe zuwendet. So in dem sonnenbeleuchteten Waldinterieur „Böhmischer Wald“, so in dem Bilde „Der Namenstag“, welches eine Bäuerin in einer offenen Thüre zeigt; ihr runzliges Gesicht strahlt freudig hinter dem Blumenstrauß hervor, den sie zu überreichen im Begriffe steht. Auf der gleichen technischen Höhe und bedeutend durch intime Charakteristik sind ferner „Zwei galizische Juden in Karlsbad“, eine von den vielen Studien, welche der unermüdliche Künstler bei seinem jährlich wiederkehrenden Kuraufenthalt dort gemalt.

Wenn wir so in einem zwanzigjährigen Ent-

wicklungsgange Skarbina ständig fortschreitend, sich immer größeren Aufgaben zuwenden sehen, so zeigen ihn uns auch die zwei Ölbilder, welche er für die diesjährige Berliner Ausstellung malte in der vollen Entfaltung seiner Begabung. Sie sind beide wiederum für zwei verschiedene Felder seiner Anlagen bezeichnend. „Die alte Wiese“ in Karlsbad zeigt uns das Gewoge der Badegäste, an einem hellen Sommermorgen. Die Komposition ist fein abgewogen; völlig gelingt es dem Meister, uns in das Strömen der bewegten Menge zu versetzen, ohne dass irgendwo das Bild an Überladung leidet. Im das zweite Bild, eine Perle moderner Stimmungsmalerei. Skarbina hat sich von dem bewegten Treiben der großen Welt in das stille Heim geflüchtet. Der rosige Schein einer Lampe erhellt ein behaglich wohnliches Gemach, in dem das junge Paar bisher in harmonischem Einklang gelebt. Heut ist das erste ernste Wort gefallen. Der Gatte, der in abwartender Haltung vor der jungen Frau steht, hat es gesprochen; sie zögert noch mit der Antwort, halb sinnend über ihr zerstörtes Traumleben, halb bangend vor der Zukunft. Es ist hier ein ähnlicher Stoff behandelt, wie er auf dramatischem Felde uns in Ibsens „Nora“



Amsterdamer Fischmarkt. Von FRANZ SKARBINA.

Mittelgrund ein paar Engländer mit ihrem „latschigen“ Gang, glücklich der Natur abgelauscht, eine Frauenfigur, in ihrem gediegenen Auftreten als Dame der haute volée gekennzeichnet, von welcher sich ein Kind loszureißen strebt — die Gruppe ist vorzüglich in der Bewegung wiedergegeben — alles Typen unsrer Gesellschaft, frisch und wahr aufgefasst, ohne sich mit Absichtlichkeit aufzudrängen, mit der diskreten Art des wahren Künstlers behandelt. Durch das Grün der Bäume bricht zitternd und flimmernd ein Meer von Sonnenflecken. Fein und luftig weicht der Hintergrund zurück. — Auf gleicher Höhe steht und Björnsons „Neuvermählten“, vorgeführt wird. Und gegenüber diesem Bilde, wo durch die technische Behandlung, den Reiz der Beleuchtung und die psychologische Durchbildung der Figuren ein Kunstwerk im wahrsten Sinne des Wortes geschaffen wurde, spricht man in Berlin von der Gedankenarmut und Poesielosigkeit der modernen Richtung! Dass freilich bei einem großen Kreis der Künstler und des Publikums Skarbina bisher nicht die genügende Würdigung erfahren hat, nimmt nicht Wunder; wenn man das Stagniren der Berliner Malerei und des dortigen Kunstgeschmacks im

letzten Jahrzehnt bedenkt. Und aus dieser Thatsache erklärt es sich, dass erst die diesjährige Berliner internationale Ausstellung den Künstler mit einer Auszeichnung bedacht hat, auf die er schon seit Jahren gerechten Anspruch hat.

Auch in München war Skarbina diesmal außer durch seine „Galizischen Juden“ durch zwei treffliche Ölbilder „Ein neues Buch“ und „Hof einer Ferme in der Picardie“ vorzüglich vertreten. Letzteres Bild ist zur Freude der deutschen Kunstfreunde von der Pinakothek angekauft worden.

Skarbinas umfassender Thätigkeit auf dem Gebiete der Öl- und Aquarellmalerei hat sich seit dem Jahre 1887 auch noch die Radirung hinzugesellt. Zwei seiner Radirungen „Kunst und Kritik“, eine Scene aus dem Kinderleben, und „Vor der Probe“, ein Vorgang hinter den Kulissen, sind in dem Berliner Album moderner Radirungen erschienen. Rechnet man dazu seine vielfachen Illustrationen, so begreift es sich schwer, wie Skarbina noch Zeit zu einer ausgedehnten Lehrthätigkeit findet, welcher er mit höchster Gewissenhaftigkeit obliegt. *Agnes Stamer* und *Paul Höniger* haben als seine Schüler wiederholt mit Erfolg ausgestellt.

Im schroffen Gegensatz zu der Manier vieler Künstler, bei jedem Pinselstrich, den sie thun, an ein verkäufliches Bild zu denken, steht der eifrige Studiengang Skarbina's. Seit seiner Knabenzeit bis heut ist es seine Freude, sich an Studien nach der Natur aller Art und in jeder Technik zu üben. Unzählige kleine interessante Blättchen weist sein Atelier auf. Dort in Gouache ein Schornsteinfeger von seiner Arbeit kommend, hier in Blei ein behaglich angelehnter Schiffer. Dann wieder ganz kleine Täfelchen von Farbenskizzen in Öl. Auch in dieser emsigen Art, als fertiger Künstler immer weiter und weiter zu studiren, lehnt sich Skarbina an sein großes Vorbild Menzel an. Ebenso sorglich sind die Vorbereitungen für seine großen Bilder; nie kann er sich in Skizzen und Studien genug dafür thun. Der glücklichen Vereinigung seiner Begabung für schnelles Erfassen und flotte Wiedergabe mit einer kritischen, an sich selbst stets feilenden Charakteranlage dankt Skarbina das Entstehen seiner ebenso frisch wie sorglich durchgebildeten Werke.

Skarbina steht neben Max Liebermann als der Künstler da, welcher die chinesische Mauer durchbrochen hat, welche unsere Kunst von der internationalen Strömung abschnitt — jener modernen Strömung, welche man als Pleinairismus, Realismus und Impressionismus zu bezeichnen pflegt, welche im Grunde nichts ist als der Gegensatz zu den abgestandenen Kostümfiguren einer sogenannten Historienmalerei und den gemütssüßlichen, aus Schminktöpfen gemalten Genrebildern, wo Heroen und Bauern erst „chemisch gereinigt“ wurden, ehe man sie präsentabel fand. Während Liebermann Skarbina vielleicht in einigen Raffinements der Öltechnik überlegen ist, überragt Skarbina ihn an umfassender Vielseitigkeit seines Talents, an Größe seiner Aufgaben, Frische der Auffassung und Verinnerlichung seiner Figuren in den höchsten Zielen der Kunst.

Möchte die nächste Zukunft dem Künstler auch den Platz in der Meinung des kunstliebenden Publikums sichern, den er gebührender Maßen schon längst in der Kunstgeschichte einnimmt! *—hn*

LEIPZIG WÄHREND DREIER JAHRHUNDERTE.

Ein topographischer Atlas.

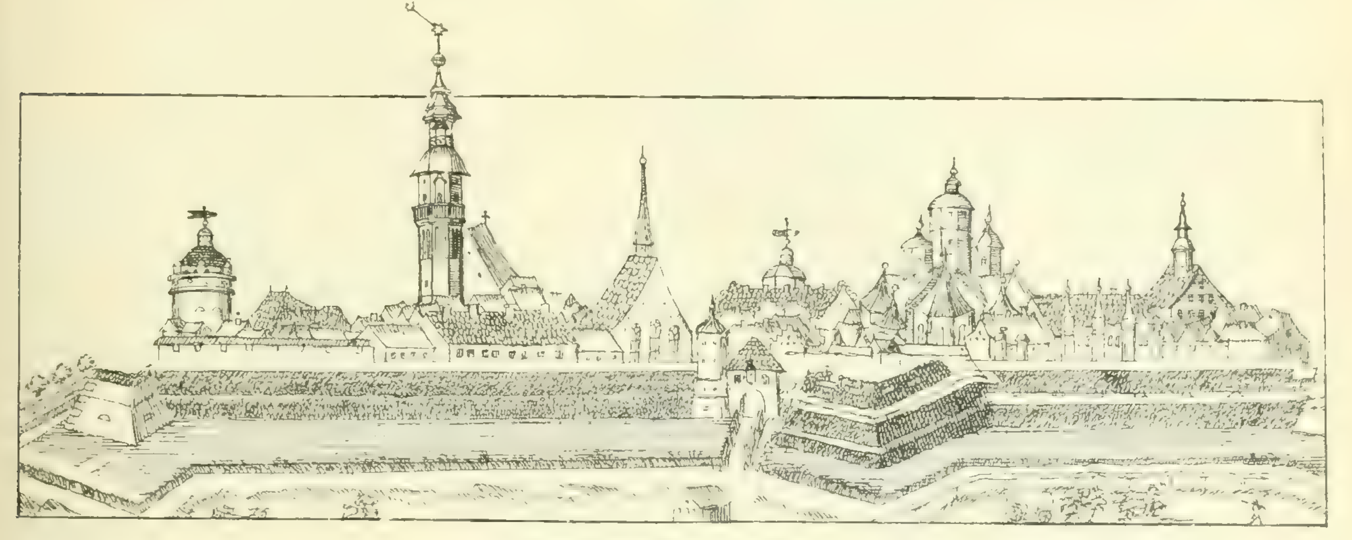
MIT ABBILDUNGEN.



IN Atlas von Leipzig? Das klingt ja beinahe wie ein „Globus von Ungarn“, lautete die halb scherzhaft verneinende, halb verwunderte Antwort eines Leipziger Stadtkindes auf die Frage, ob es sich schon eifrig in *G. Wustmanns* Werk *„Leipzig während dreier Jahrhunderte“* [1]) vertieft habe. Wenn einem solches in der Heimat widerfährt, nachdem das Buch bereits seit Monden der Öffentlichkeit übergeben worden ist, so erscheint es nicht nur wohl berechtigt, sondern geradezu geboten, auch die fern der Heimat weilenden Leipziger — die mitunter patriotischer sein sollen als die daheim, wie die „Grenzboten“ versichern — auf das Vorhandensein eines Werkes hinzuweisen, welches in mehr als einer Beziehung auch die Aufmerksamkeit weiterer Kreise beanspruchen darf. Kann sich doch bisher noch keine andere Stadt eines gleichartigen Werkes

1) Leipzig, in Kommission bei Duncker & Humblot 1891.

rühmen, selbst Paris und Antwerpen nicht ausgenommen! Und es ist nicht allein das weltgeschichtliche Interesse, welches der eherne Klang von Leipzigs Namen weckt und das selbstverständlich auch in dem Atlas innerhalb der gezogenen zeitlichen Grenzen mit in den Vordergrund tritt; auch das kunstgeschichtliche Element verschafft sich nach zwei Seiten hin vollauf Geltung. Die zahlreichen Darstellungen, welche die Entwicklung des Stadtbildes schildern, lehren nicht nur die Werke eines Hieronymus Lotter und Paul Widemann oder die Stiche eines Martin Bernigeroth und Christian Heckel kennen, sie zeigen auch auf bestimmt abgegrenztem Gebiete den allmählichen Fortschritt in der Technik des Kupferstechers von den Zeiten Dürers bis zu Anfang unseres Jahrhunderts; von jenen umfangreichen Plänen und Veduten mit den markigen Konturen bis zu den zarten farbigen Umrissradirungen von Städte- und Trachtenbildern, die man noch lange mit Vorliebe pflegte. Die Stiche des Werkes entstammen der Zeit vom Schmalkaldischen Kriege bis zum Ausgange des vorigen Jahrhunderts oder, kunstgeschichtlich begrenzt, von den Tagen des Fürstenmalers Hans Krell [1]) bis zu Adam Friedrich Oesers Tode (1799). Bei der Auswahl der Blätter war der Herausgeber vor allem auch darauf bedacht, soweit wie möglich das wieder vor Augen zu stellen, was im Laufe der Zeiten von Leipzigs Boden verschwunden ist, und das Verstecktliegende ans Licht zu ziehen. In der That wird man bei eingehender Betrachtung bald inne, dass hier nicht nur Sammlerfleiß und Sammlerglück, sondern auch eine feinfühlige wählerische Hand, ein scharfer und „findiger" Blick im Aufspüren von Fundort und Entstehungszeit, namentlich aber ein liebevolles Gedächtnis für alles Vergangene und eigenartig Schöne, was einst Leipzigs Mauern schmückte, einmütig zusammenwirkten. Eines aber rechnen wir Wustmann ganz besonders hoch an: dass ausnahmslos nur solche Blätter, und zwar fast lediglich Originalstiche, Aufnahme gefunden haben, deren Entstehung innerhalb der Grenzen der geschilderten Entwicklungszeit liegt. Dadurch wird uns die Gabe zu teil, die noch vorhandenen Denkmäler einer vergangenen Zeit mit den Augen der damals Lebenden zu betrachten, und über



Leipzig gegen Süden. Um 1700

die Blätter breitet sich ein durch nichts zu ersetzender altertümlicher Schimmer, der jedes von ihnen zu einem „Stimmungsbilde" werden lässt. Wustmann hat sich schon des öfteren als genauer Kenner Alt-Leipzigs bewährt, der eifrig für die Erhaltung städtischer Wahrzeichen eintrat und in seinen Mitbürgern gleiche Bestrebungen zu wecken versuchte; durch Wort und Schrift gab er Anregung, und manchen Leser zog es, dies und jenes Kleinod aufzusuchen, das sich „aus Leipzigs Vergangenheit" [1]) in die Gegenwart herübergerettet hatte. Der Erker in Barthels Hof, in dessen Brüstungssäulchen und Laubgewinden die Renaissance zum ersten Male sich schüchtern über das gotische Maßwerk rankte, lenkt die Blicke wieder zu sich hinauf, wenn es auch nicht mehr dem offenen Markt zur Zierde dient; die säulengeschmückten Giebel in

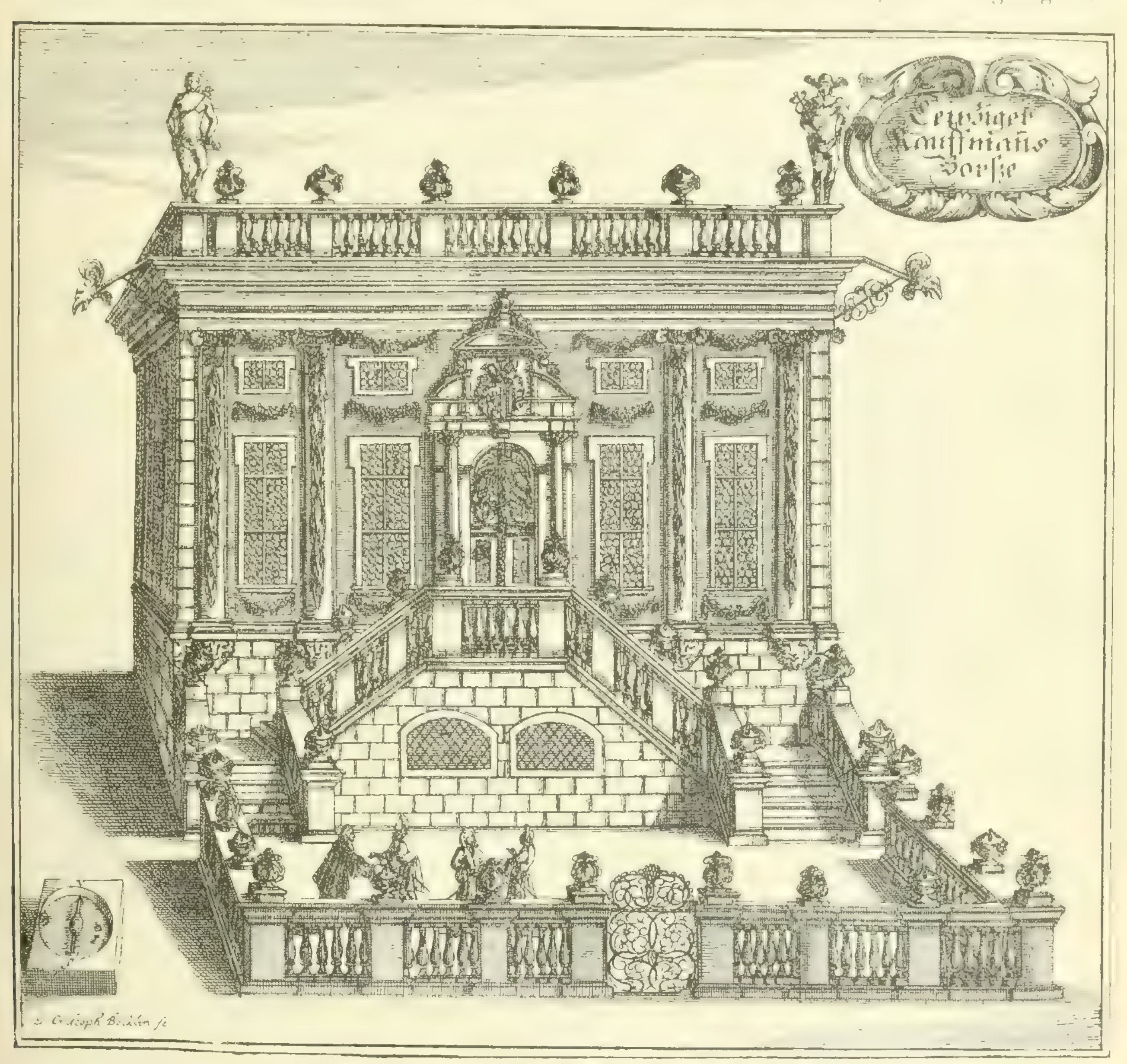
1) K. ist von 1531 bis 1565 in Leipzig nachweisbar; darnach ist u. a. Wörmanns Angabe im Katalog der Dresdener Galerie abzuändern.

1) Leipzig, Grunow, 1885.



Beschießung von Leipzig im Jahre 1642.
Nach dem Theatrum Europaeum, Bd. IV. Frankfurt a. M. 1643.

Deutrichs Hof reden zu ihm in einer Sprache, die er früher nicht verstand; die Statuen Balthasar Permosers und Pierre Coudrays rufen Bilder märchenhaften Glanzes in ihm wach, und auf seinen Wanderungen durch die Straßen der Stadt schließen sich ihm Begleiter aus längst vergangenen Zeiten an, die ihm sonst nur in Büchern und Museen lebendig bildung zurückgeworfen und nur in ganz vereinzelten Fällen versagt seine Kraft. Aus der Fülle des Gesammelten sei hier einiger besonders wertvoller Blätter Erwähnung gethan. Gleich das erste und älteste Bild der Stadt, welches während der Belagerung durch Johann Friedrich den Großmütigen am 10. Januar 1547 entstand, bietet ausgiebige Be-

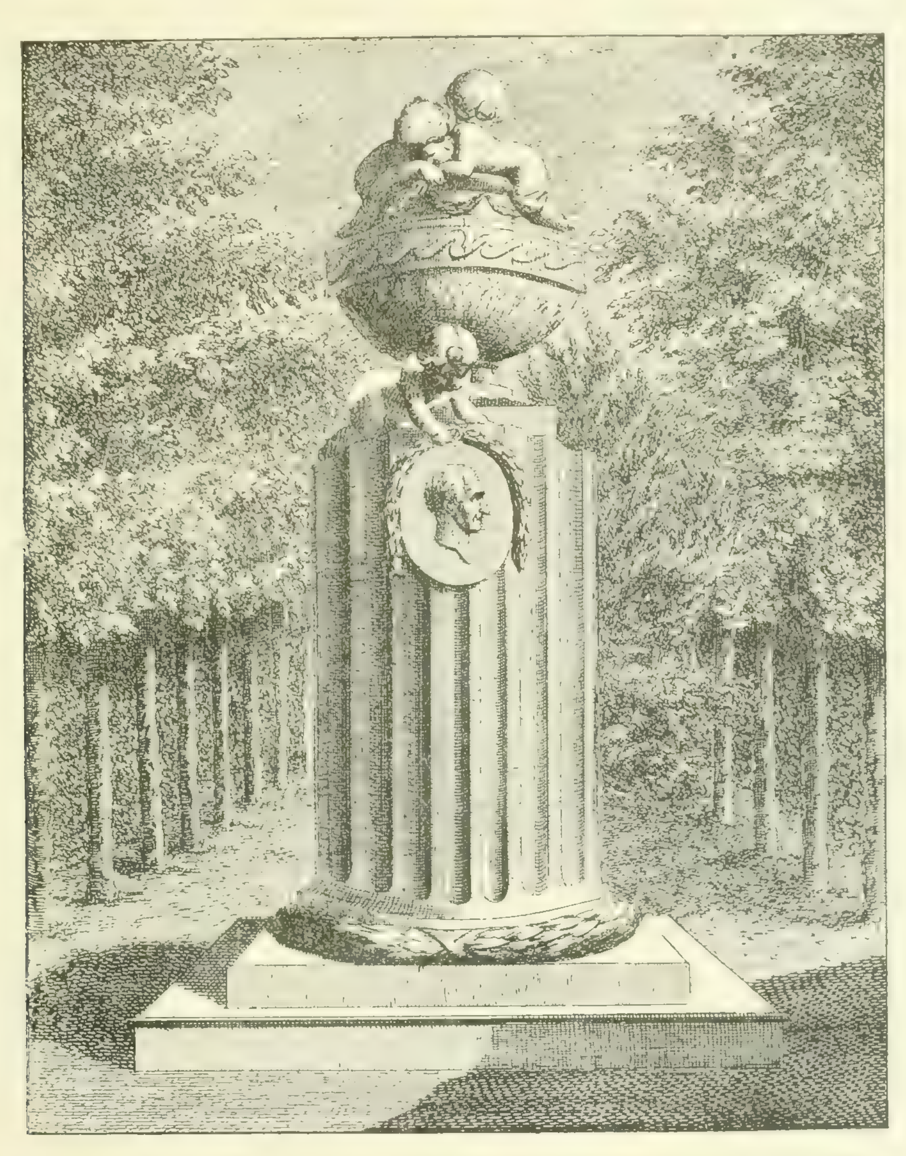


Die Börse in Leipzig, erbaut 1678—1682. Stich von J. C. BOECKLIN

nahe waren. Aber die Gebilde der Einbildungskraft bleiben lückenhaft; denn ein anderer Schauplatz umschloss die damals Lebenden. Da reicht der Atlas hilfreich die Hand und stützt den schwanken Bau der Phantasie; aus seinen Darstellungen bricht überall aufhellendes Licht hervor; fast immer entströmt es einem Urquell, selten wird es vom Spiegel der Nach- lehrung. Auf ihm zeigt sich noch der alte Trotzer der Pleißenburg, in dessen Hofstube Luther und Eck in den schwülen Julitagen des Jahres 1519 disputirten, sowie der Henkersturm, an dessen Stelle sich später die von Lotter, dem rüstigen Vorkämpfer des neuen weltumbildenden Geschmacks, erbaute Moritzbastei erhob, auf welcher später Dauthe das Gebäude

der ersten Bürgerschule errichtete. Aus der Häusermasse ragt das alte Vor-Lottersche Rathaus noch hervor, und das Paulerkloster nebst den Kollegien, unter ihnen das Geburtshaus Leibnizens und das Sterbehaus Gellerts, — das erste Kolleg, dessen Tage gezählt sind, — sowie das alte Kornhaus, — an der Stelle der von Pausch erbauten Kreditanstalt, — über welches mauerkrönende Zinnen malerisch emporragen, zeigen ihre vollen Stirnseiten. Der Stecher ist mit den Schatten äußerst spärlich umgegangen und hat sie nur für die wichtigsten Gebäude verwendet; dadurch erhält das Bild unabsichtlich das Gepräge der Winterlandschaft, welches durch die dunklen Baumgruppen des damals bis an Lotters Wohnhaus, wo jetzt die blaue Mütze steht, reichenden Rosenthals noch verstärkt wird. Fahrwege und Wasserstraßen sind fast nur durch die Staffage unterscheidbar. Im Vordergrunde fesseln sechs Fähnlein des Reckerodters das Auge. — Das zweite Blatt giebt die älteste selbständige Ansicht von Leipzig aus dem Jahre 1565 von Franz Hogenbergs Hand; im Vordergrunde zeigen sich Spaziergänger und courbettirende Reiter in der malerischen Tracht der damaligen Zeit. Blatt 6, aus dem Jahre 1593, zeigt das Lottersche Rathaus; trotz der unbeholfenen Zeichnung wirkt es hier bedeutender und mächtiger auf den Beschauer, weil die Laubengänge die untere Fensterreihe noch nicht bedecken; auf der linken Seite ziehen die bemalten Friese eines Hauses am Markte die Blicke auf sich — leider die einzige derartige Ausschmückung, die uns in diesen Blättern entgegentritt, trotzdem in Leipzig „alle großen steinern Häuser auswendig mit gar kunstreichen und lustigen Gemälds ausgeputzet“ waren. Namentlich ist zu beklagen, das von den Wandgemälden des Kreuzganges im Paulerkloster, der einzigen Schöpfung der Frührenaissance auf deutschem Boden, welche sich den Fresken in Pisa, Padua und Assisi an die Seite stellen lässt, keine Nachbildung aus jener Zeit vorhanden ist. Die Übermalung ist unrettbar dem Verfall anheimgegeben, Stiche aus späterer Zeit sind aber schwer zugänglich, und so wäre es sicher ein verdienstliches Werk, wenn wenigstens die Kreuzigung und die Bildgruppen der beiden Heiligen Barbara und Katharina einem kunstgeschichtlichen Atlas in guten Stichen einverleibt würden. Auf Blatt 7 (von der Hand Knoblochs aus dem Jahre 1595) zieht sich um die Ansicht der Stadt aus der Vogelschau ein Kranz von Dörfern in kleinerem Maßstabe, jedes durch die Kirche oder ein anderes Hauptgebäude gekennzeichnet, wie es auf Landkarten der späteren Zeit noch oft zu sehen ist. In der unteren Ecke rechts deutet eine weibliche Figur, die Allegorie des Handels, mit der Linken auf ein magisches Quadrat, dessen Urbild sich auf Dürers Melancholie befindet. Bretschneiders Ansicht der Stadt aus dem Jahre 1615 (Blatt 8) zeigt bei derselben Behandlungsweise wie Blatt 1 den Fortschritt in der Bewältigung des Kunstverfahrens. Blatt 12 enthält Dehns Abbildung des 1672 umgebauten Rathauses aus dem Jahre 1720. Das Einzelbild des Gebäudes entlockt dem Beschauer unabwendbar die Frage: Warum hat Meister Lotter den Turm nicht in die Mitte des Baues gestellt? G. Wustmann giebt in seinem Aufsatze über die Baugeschichte Leipzigs darauf die bündige Erklärung, Lotter habe von dem alten Baue den Grund und einen Teil des Erdgeschosses und des Turmes verwendet; das alte Rathaus sei aber beträchtlich kürzer gewesen und habe seinen Turm in der Mitte gehabt. Käme diese Antwort nicht aus so zuverlässigem Munde, so würde schon die Betrachtung des Blattes 1 gewichtige Zweifel rege machen. Trotz der Berücksichtigung der Perspektive erscheint der Turm auf der Abbildung von 1547 nicht in der Mitte des Gebäudes, ja nicht einmal die mittlere Erhebung des Daches fasst ihn zwischen sich; und doch steht die südliche Giebelwand mit der Häuserfront der Grimmaischen Straße schon damals in derselben Ebene. Entweder liegt also hier ein Fehler in der Zeichnung vor, oder das Rathaus vor dem Lotterschen Bau hatte bereits zwei verschieden lange Seitenteile. Auf Dehns Stich ist der Augenpunkt soweit nach links gerückt, dass die Achse des Turmes genau in den goldenen Schnitt der Länge fällt, natürlich ohne bewusste Absicht, da die experimentell-aesthetische Begründung des Gesetzes der Mitte unseres Jahrhunderts angehört. In Wirklichkeit teilt aber die Mittellinie des Thorweges, nicht die des Turmes, die Länge des Baues golden. Welche Wirkung die verkehrte Wahl des Augenpunktes in solchem Falle hat, das zeigt recht deutlich die wenig sorgfältige Abbildung unseres Rathauses von Horace Vernet in Laurents Leben Napoleons des Ersten. Dass sich die Renaissance in Leipzig nie ganz von den mittelalterlichen Grundformen loszusagen vermochte und höchstens als Neugotik zur Erscheinung kam, davon zeugen außer dem Rathause namentlich die Gebäude von Auerbachs Hof (Blatt 41), die alte Wage am Markte, der Nikolaiturm und der Burgkeller, welche uns im Atlas in mehr oder weniger ursprünglicher Form entgegentreten. Für die Perle der Renaissance, das Fürstenhaus auf der

Grimmaischen Straße, hat sich kein besonders wertvoller Stich ausfindig machen lassen. In ihm ist noch einer der seltenen Belege für die letzte Übergangsstufe der mittelalterlichen Burg zum Schlossbau erhalten: der Hof ist verschwunden, und die an die Seite tretenden Rundtürme haben sich in runde Erker verwandelt, welche im ersten Stockwerke ausgekragt werden. Dagegen sind die mächtigen hohen Patrizierhäuser der Barock- und Rokokozeit in acht schönen Stichen vertreten. Trotzdem auch hier der altdeutsche Giebelbau selten verlassen worden ist, sind sie allesamt auf italienische Vorbilder zurückzuführen; besonders macht sich der monumentale römische Charakter in der Großartigkeit der Fassadenbildung geltend, wie an dem Hause des Bürgermeisters Romanus (Tafel 19), an den Hohmannschen Häusern (Tafel 35, 36 und 38) auf dem Markte, der Katharinen- und Petersstraße, — wo einst Lessing und Goethe als Studenten wohnten, — und endlich am „Königshause", an welches sich geschichtliche Erinnerungen von den Zeiten August des Starken bis zu den Tagen der Völkerschlacht heften. Wie ein zierliches Schmuckkästchen stellt sich die alte Börse, eines der frühesten Gebäude der Barockzeit, dar, — hier noch nicht verunschönt durch den hässlichen Vorbau. Zwischen diese Blätter schieben sich die Pläne und Ansichten der drei verschwenderisch ausgestatteten Garten- und Parkanlagen von Apel und den Gebrüdern Bose. Daran fügen sich, belebend und ergänzend, die Rossmäßlerschen Sittenbilder:



Oesers Gellerts Denkmal, aus C. C. L. Hirschfelds Theorie der Gartenkunst. Leipzig 1780



Titelblatt aus dem Werke: Sperontes Singende Muse an der Pleisse 1736





auf ihnen bewegt sich die Gesellschaft des „galanten Leipzig“ in Zopf und Schnallenschuh, in Watteauschen Faltenröcken und mächtigen Paniers, ganz entsprechend jenen Schilderungen, wie sie Goethe in Dichtung und Wahrheit entwirft. Das künstlerisch Wertvollste aber bieten die Blätter 21 bis 24 von der Hand Christian Heckels, des besten Schülers Martin Bernigeroths: Ansichten der Stadt aus allen vier Himmelsgegenden, unter denen wiederum die erste dieser Radirungen wegen der ganz besonders zarten Ausführung den Preis verdient. Die Heliogravüren von Albert geben die Originale auf das täuschendste wieder. Während das Auge in diesen Stichen die Gewandtheit des Stechers bewundert, giebt es sich beim Anblick der Blätter (64 bis 69) von Karl Benjamin Schwarz fast ganz dem Reize der Farben gefangen, deren duftiger Schmelz und geschmackvolle Zusammenstimmung des blauen Himmels und der graubraunen Wolkenschatten, der olivgrünen Blätterkronen und der hellroten Dächer noch durch die äußerst zarten Umrisse gehoben wird. Die Nachbildungen, wahre Musterleistungen der Chromolithographie, entstammen der Firma Giesecke und Devrient. Auch Innenansichten von Gebäuden fehlen nicht. Außer dem großen Seylerschen Stiche der Barfüßer- (Matthaei-) Kirche aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts fesselt den Kunstfreund die Ausstattung des Kabinettes des unermüdlichen Sammlers Johann Christoff Richter [1]), des würdigen Zeitgenossen eines Pierre Crozat. Von Denkmälern im eigentlichen Sinne sei hier wenigstens der Gellertsäule Oesers gedacht, welche die in zartem Kindesalter dargestellten Grazien trägt; sie schmückte zuletzt den Schneckenberg, auf welchem sie noch das große Enslensche Aquarell des Augustusplatzes im Leipziger Museum zeigt. Und damit endlich auch der Humor nicht leer ausgehe, ist den mit Maßstab und Diopter sich streng an die Wirklichkeit bindenden Plänen und Veduten die dereinst verbotene lustige Studentengeographie als „zwanglose“ Begleiterin zugesellt worden: „Die Lage einer fremden Gegend kennen, der Städte Pracht und ihre Namen nennen, ist nichts als bloße Theorie; allein in Städten hübsche Mädchen küssen, des Dorfes Bier und seine Stärke wissen, ist praktische Geographie“. — Mit weiser Beschränkung wählte der Herausgeber das Ende des vorigen Jahrhunderts zum Grenzstein des Werkes; was später entstand, ist durch die rasch sich entwickelnde Vervielfältigungskunst in reichem Maße zugänglich geworden. — So hat pietätvoller Sammlerfleiß und unbeirrtes Taktgefühl ein Werk vollendet, dessen kultur- und kunstgeschichtlich wertvolle Blätter von unantastbarer Echtheit das wechselvolle Spiel im Werden und Vergehen eines Städtebildes während dreier Jahrhunderte verzeichnen. Wie schon angedeutet, sind die Originale, je nach ihrer Entstehungsart und Beschaffenheit auf die mannigfachste Art und auf das genaueste nachgebildet worden. Dass trotzdem der Preis verhältnismäßig niedrig gestellt werden konnte, hat man der „Stiftung für die Stadt Leipzig“ zu verdanken, welche die Mittel zur Herstellung bewilligte. Um so mehr ist zu hoffen, dass das Buch sich nicht nur als wertvolle Gabe für Freunde der Stadtgeschichte erweisen, sondern vielmehr als lieb- und wertgehaltenes Haus- und Familienbuch einbürgern werde. Da von den dreihundert gedruckten Exemplaren bereits über zwei Drittel in Umlauf gesetzt wurden, dürfte es geraten sein, mit der Anschaffung nicht allzu lange mehr zu zögern.

1) Vgl. den Aufsatz von *J. Vogel* S. 146 des laufenden Jahrgangs dieser Zeitschrift.



DAS GOETHISCHE FAMILIENBILD VON SEEKATZ.

VON *KARL HEINEMANN.*



N einem Aufsatz über die bedeutendsten Goethebildnisse in Westermanns Monatsheften (1887, S. 751 ff.) wird auch eines angeblich von Seekatz gemalten Bildes der Goethischen Familie gedacht und zugleich dem lebhaften Bedauern über den Mangel jeder sichern Nachricht hierüber Ausdruck gegeben. Bald darauf (9. März 1889) veröffentlichte *H. Düntzer* in der „Gegenwart“ einen Bericht des Konservators von Cohausen in Wiesbaden, der dieses Bild 1835 als junger Offizier im Hause der Frau Bettina von Arnim gesehen haben wollte. *Düntzers* Aufsatz bezweckte, zu weiteren Nachforschungen über den Verbleib des, „vielleicht verschollenen“, jedenfalls nicht uninteressanten Bildes Anlass zu geben. Der oft ausgesprochene Verdacht, dass Bettinens bekannte Mitteilung in dem Briefwechsel Goethes mit einem Kinde auf Erfindung beruhe, wurde für immer durch die Veröffentlichung der Briefe von Goethes Mutter an den Sohn beseitigt, in denen Frau Rath selbst von diesem Familienporträt spricht; auch war der Herausgeber der Briefe in der glücklichen Lage, in den Anmerkungen zu dieser Stelle neben zwei unanfechtbaren Zeugnissen die Nachricht mitzuteilen, dass der jetzige Besitzer, Geheimrat Herman Grimm, das Bild für das Goethe-Nationalmuseum in Weimar bestimmt habe. Auf unsere Bitte gestattete uns H. Grimm, das Bild in dem jüngst erschienenen Buche „Goethes Mutter“ zu veröffentlichen.

Durch eine von Ruland in Weimar aufgefundene Notiz in den Rechnungsbüchern des Vaters Goethes wird es möglich, die Zeit der Anfertigung des Bildes annähernd zu bestimmen. Ruland fand dort die Bemerkung, dass der Vater Goethes am 24. Sept. 1762 „pictori Seekatz pro pictura familiae“ eine Summe Geldes bezahlt habe. Auch lässt sich der früheste Zeitpunkt, an dem das Bild gemacht sein kann, finden. Der jüngste Bruder Wolfgangs, Georg Adolph, ist im Februar 1761 gestorben. Da er nicht auf dem Bilde vorhanden ist, wird es erst nach diesem Zeitpunkt enstanden sein. Ferner wissen wir, dass Seekatz vom Beginne des Jahres 1759 bis Sommer 1761 sich häufig als Gast des Hauses bei Goethes Eltern aufgehalten hat. Danach ist es höchst wahrscheinlich, dass das Bild in der ersten Hälfte des Jahres 1761 gemalt worden ist.

Es ist dies gerade jene von dem schon alternden Dichter aus der Erinnerung mit der größten Anschaulichkeit und Wahrheit in seiner Lebensgeschichte geschilderte Zeit der französischen Einquartierung, eine Darstellung zu der im schönsten Gegensatz die humorvolle Schilderung der künstlerischen Thätigkeit der von dem Grafen Thoranc beschäftigten Frankfurter Maler steht. Dieses einzige Gebiet, in dem der grollende Wirt und der beleidigte Gast sich verstanden, hat Goethe ausgiebig benutzt und behandelt, um auch für diese Darstellung einer Zeit des Kampfes und Hasses jene klare, über den Dingen stehende ruhige Schönheit zu gewinnen, die ein charakteristisches Merkmal der Schriften des älteren Dichters ist. Und unter diesen Kunstwerken und Künstlern wird am meisten des Darmstädter Hofmalers Seekatz und seiner Schöpfungen gedacht. Ein Meisterwerk dieses Malers war es ja auch, das den Grafen mit seinem Wirt zusammenführte, und an dem sie ein gemeinsames Gefallen bezeigten, das sie an einander nicht finden konnten. Das Wohlgefallen des Grafen an Seekatzens Bildern zeigte sich auch darin, dass er ihn sofort für sich in Anspruch nahm und besonders seiner Darstellungsgabe „für natürliche und unschuldige Gegenstände“ bei den für das Schloss in Mouans bei Grasse bestimmten Gemälden Gelegenheit zur Bethätigung gab. Seekatz übernahm ländliche Scenen, worin ihm Greise und Kinder, unmittelbar nach der Natur gemalt, ganz herrlich glückten. Die Jünglinge wollten ihm nicht ebenso geraten, sie waren meistens hager und die Frauen missfielen aus der entgegengesetzten Ursache. Er war, wie Woermann in der Geschichte der Malerei sagt, in seinem Vorwurf nicht wählerisch, doch zog er kleine Figuren großen vor und schloss sich in der härteren und nüchternen Weise seiner Zeit niederländischen Vorbildern an. Die zahlreichen erhaltenen Gemälde von ihm in der Darmstädter Galerie, im Mainzer Museum, im Städelschen Institut in Frankfurt und im Weimarer Museum führen uns Gesellschaften oder Scenen aus dem Bauern- und Soldatenleben oder biblische Stoffe, meist mit einer Landschaft im Hintergrunde vor

Augen. Sie erinnern an Chodowiecki, wenn auch unserem Maler die Lebendigkeit der Charakteristik fehlt. Gerade wie die Bilder seines Lehrers, des Mannheimer Hofmalers und Galerieinspektors Ph. Hier. Brinckmann, von dessen Staffeleigemälden Goethe Gutes zu berichten weiß, haben auch Seekatzens Gemälde keinen anderen Charakter und sind meist nach der Schablone gearbeitet. Die beiden im Leipziger Museum befindlichen, dem Seekatz zugeschriebenen Bilder stellen, Gesellschaften von Herren und Damen einmal im Freien, das anderemal beim Kaffee dar; eins davon hat man lange Zeit für ein Watteausches Bild gehalten, und gewiss haben beide Bilder große Ähnlichkeit mit Watteaus galanten Schäferstücken, ländlichen Vergnügungen und Festen mit ihrem landschaftlichen Hintergrund, nur dass freilich die etwas steif konventionellen Gestalten von Seekatz die Sicherheit, Leichtigkeit und Wahrheit des berühmten Franzosen nicht entfernt erreichen.

Zwischen dem Maler, der damals 40 Jahr alt und seit sechs Jahren Hofmaler in Darmstadt war, und der Goethischen Familie hatte sich ein vertrautes Verhältnis gebildet. Die Gastfreundschaft, die der Vater „Künstlern und Virtuosen“ zuteil werden ließ, kam dem in Frankfurt nicht heimischen Maler bei seinem wiederholten und längeren Aufenthalt in der freien Reichstadt besonders zu statten; Gevatter Seekatz war stets Gast des Goethischen Hauses. Nicht wenig zur Vorliebe des Vaters für den Maler trug auch dessen offen verkündete große Meinung von des Sohnes Zeichen- und Maltalent bei. Die hier von einem Meister in seinem Fache geäußerte Hoffnung hat der Vater Goethes wohl nie, der Sohn erst in Italien aufgegeben. Selbstverständlich wurde der in der Kunst schon ganz hübsch bewanderte, damals elfjährige Knabe der verzogene Liebling des Malers, der sich höchst ergötzliche Neckereien dem gutmütigen Gaste gegenüber erlauben durfte, ohne nachhaltige Verstimmung befürchten zu müssen. Ein wunderlicher Einfall des Grafen hätte das gute Einvernehmen fast gestört. Da die für Thoranc thätigen Maler, wie Hirt, Schütz, Trautmann, Notnagel, Junker jeder in einer bestimmten Gattung der Malerei sich auszeichneten, so beschloss Thoranc, diese Talente auf einem Bilde zu vereinigen. Der eine Maler sollte die Menschen, der andere die Mittelgründe, ein dritter die Bäume malen oder wohl gar in ein schon fertiges Gemälde einfügen. Dass hieraus nie ein gutes Gemälde werden konnte, ist klar; die Maler schoben sich gegenseitig die Schuld zu und gerieten in heftigen Streit. Besonders verdrießlich wurde Seekatz, der „zwar ein lustiger Gesellschafter und von immer glücklich heiterer Laune sein konnte, aber eigentlich hypochondrisch angelegt war und in seiner Thätigkeit frei und unbeeinflusst wirken wollte“. Er weigerte sich entschieden, eine gewünschte Aenderung vorzunehmen; schon wollte Thoranc ihn von seinen Soldaten aus Darmstadt holen lassen, da legte sich der gute Freund der Frau Rat, der Dolmetsch Diene, gewiss wohl auf deren Bitte, ins Mittel; ihm gelang es, den Widerspenstigen mit Frau und Kindern in einem Wagen gütlich herüberzuholen. Dass der stete Gast des Hauses auch für den Vater Goethes thätig gewesen sei, dürften wir bei der Vorliebe des Vaters, Frankfurter und benachbarte Künstler zu beschäftigen, als sicher annehmen. Eines dieser Bilder, von Seekatz gemalte Löwen, gedenkt Frau Rat in einem Briefe vom 10. April 1795 an den Sohn. Nach dem Wortlaut des Briefes muss der Sohn Verlangen nach dem gerade kurz vorher verkauften Bilde gezeigt haben. Frau Rat bekam die Löwen „von dem Käufer aus Gefälligkeit um einen billigen Preis zurück“ und schickte das Bild nach Weimar. Wie aus der von Ruland gegebenen Notiz zu dieser Stelle hervorgeht, hat sich das Bild in Weimar nicht gefunden. So bleibt als einzig erhaltenes der von Seekatz für den kaiserl. Rat Goethe gemalten Bilder das Familienbild.

Ebenfalls aus den Briefen der Mutter Goethes an den Sohn erfuhren wir zuerst etwas Bestimmtes über das Bild. Als Frau Rat die neue Wohnung, „ihr Ideal“, auf dem Rossmarkt am goldnen Brunnen im Mai 1795 gefunden hatte, beschäftigten sich ihre Gedanken wie natürlich viel mit dem Umzuge. „Unter den verschiedenen Sachen“, schreibt sie an Wolfgang, „die mir den Auszug erschweren würden und vor die ich keinen Platz im neuen Quartier finden könnte, sind das berühmte Puppenspiel, drei Büsten von Stein, erstens Ihro Durchlaucht der Herzog, zweitens Ihro Durchlaucht die Herzogin, drittens du selbst und unser Familienporträt, wovon wenigstens der Rahme nnd das Bret zum Übermalen noch tauglich sind.“ Alle diese Kostbarkeiten will Frau Aja, da sie im neuen Hause aus Mangel an Platz darauf verzichten muss, entweder einpacken und dem Sohne schicken oder an andere verschenken. Das Puppentheater ist auch bekanntlich verschenkt worden, und zwar an Frau Sophie Bana, die es 1841 der Frankfurter Stadtbibliothek überließ, das Familienbild aber ist beim Tode der Frau Rat in ihrem Hause geblieben. Die Behauptung Bettinens (Briefwechsel Goethes mit einem Kinde,

374), dass Frau Rat ihr kurz vor dem Tode das Familienbild übermacht habe, kann man ja anzweifeln, aber die beiden von H. Grimm in den Anmerkungen zu der ebenerwähnten Briefstelle abgedruckten Nachweise aus dem Arnimschen Familienarchiv sind unanfechtbar. Nach diesen hatte Melina, die Schwester Bettinens, „im Ausruf von der alten Goethe“ 1808 ein Andenken für Bettina, ein Familienporträt gekauft: „die Alte und ihr Mann als Schäfer und Schäferin, der Sohn und die Tochter im Walde spielend mit Schäfchen.“

Das Bild, das von nun an im Besitz der Frau von Arnim war, galt für verschollen oder gar nicht vorhanden, Bettinens oben mitgeteilte Nachricht für Erfindung. Der Konversator, Herr von Cohausen, hatte es, wie oben erwähnt, schon 1835 gesehen, teilte aber erst 1889, was er gesehen hatte, mit. „Nachdem mir Frau von Arnim“, so erzählt von Cohausen, „ein Bild der Frau Rat gezeigt hatte, rief sie aus: „Warten Sie, da habe ich noch etwas, es ist aber gebrochen; darum habe ich es unter das Sopha geschoben.“ Wir suchten und fanden es endlich. Das hat mir die Frau Rat noch zukommen lassen, ehe sie gestorben ist, rief Bettina aus.“ Es folgt dann eine ausführliche Schilderung unseres Bildes, von dem v. Cohausen sich gleich nach dem Besuch eine verkleinerte Skizze gemacht hatte. In dem Rollettschen Prachtwerke: die Goethebildnisse 1883 wird unser Bild gleich an erster Stelle als einziges Bildnis Goethes aus seinem Kindesalter behandelt; es wird aus wunderlichen Gründen fälschlich in das Jahr 1753 verlegt; auch teilt Rollett eine Notiz aus dem Katalog der Berliner Goetheausstellung 1861 mit, „dass dieses Bild eines unbekannten Meisters (!) sich im Besitz der Tochter Bettinens, der Frau Gisela Grimm, befinde“; zugleich wird eine Stelle aus einem Briefe Herman Grimms an Rollett abgedruckt, in der Grimm seinem großen Zweifel darüber Ausdruck giebt, ob man die in der Mitte des Bildes sitzende Dame irgendwie auf Frau Rat zurückführen könne. Auch Zarncke in seinem großen Werke: Die Originalaufnahmen von Goethes Bildnis 1888 S. 9, drückt sich sehr vorsichtig aus. „Es ist ein Ölgemälde“, heißt es dort, „das Joh. Conr. Seekatz zugeschrieben wird und wohl vor dessen Abgange nach Darmstadt 1753 gemalt sein muss; es stellt den vermeintlichen Knaben Goethe mit seinen Eltern und seiner Schwester unter einem Baume dar.“ Ein Zweifel ist heute natürlich ausgeschlossen. Aber freilich wird man zugeben müssen, dass die elegante, man möchte fast sagen, sich eitel zur Schau stellende Dame mit dem verwegenen Hütchen und den kokett gestellten zierlichen Füßen weder eine Spur von dem Charakter der Frau Batti noch von ihrer uns durch andere Bilder bekannten Gestalt hat. Vielleicht führen uns hier einige von Goethe überlieferte Mitteilungen über Seekatzens Frauengestalten zu einer annehmbaren Vermutung. „Des Malers Jünglinge“, sagt er (in D. und W. 82), „waren meist zu hager, und die Frauen missfielen aus der entgegengesetzten Ursache. Denn da er eine kleine, dicke, gute, aber unangenehme Person zur Frau hatte, die ihm außer sich selbst nicht wohl ein Modell zuließ, so wollte nichts Gefälliges zu stande kommen.“ Dazu passt sehr hübsch eine Stelle aus einem Briefe des Studenten Goethe an seine Schwester vom 11. Mai 1767, wo er vom Dichter sagt: „il peindra s'il est amoureux, sa maitresse, comme Seekatz sa femme, quand il fallut des princesses.“ Die in dem oben erwähnten, in Leipzig befindlichen Gemälde dargestellte Frau hat eine unverkennbare Ähnlichkeit mit der von Goethe so geschilderten Gattin des Malers. So wird auch Frau Rat, die der Maler im übrigen als vornehme Frankfurter Dame im Alter von 30 Jahren, ohne auf Porträtähnlichkeit großen Wert zu legen, malen wollte, gar manches, gewiss auch die besonders störende spitze, ganz ungoethische Nase von Frau Seekatz erhalten haben. Sie zeigt mit kräftiger Handbewegung — ein Hündchen sitzt auf ihrem Schoß — auf die Landschaft rechts neben ihr, und erzählt dem neben ihr etwas gebückt stehenden, aufmerksam zuhörenden Gatten irgend etwas Wichtiges. Der Vater, der absichtlich jünger dargestellt ist — er war damals Anfang der Fünfziger — ist die Hauptperson des Bildes. Bei ihm hat der Maler offenbar Porträtähnlichkeit erstrebt und erreicht; Cornelia, damals 11 Jahr, steht etwas im Hintergrunde, mit dem Hirtenstab in der Hand. Wolfgang, damals 12 Jahr, ist eher etwas jünger dargestellt; er steht vornüber gebeugt zwischen Vater und Schwester und im Begriff, ein Band um den Hals eines Lammes zu binden. Den Hintergrund bildet eine von Bäumen „mit kleinlichem Blätterwerk“, was Goethe von Seekatzens Bäumen überhaupt sagt, umgebene Tempelruine, in deren einer Nische sich eine Urne befindet, die wohl auf die verstorbenen Kinder deutet.

Es waren dies der im Januar 1759 im Alter von 6 Jahren gestorbene Hermann Jakob, die nach der Mutter getaufte, schon nach $1^1/_4$ Jahren im Dezember 1755 gestorbene zweite Schwester, ferner die nach einer Lebensdauer von 2 Jahren und 4 Monaten

im August 1759 gestorbene Johanna Maria und der am 15. Juni 1760 geborene, schon nach 9 Monaten dahingeschiedene Georg Adolph. Eben diese Kinder sollen rechts im Hintergrunde als Genien dargestellt sein. Diese Deutung giebt sowohl Bettina als auch Achim von Arnim in dem oben citirten Briefe. Diesen Zeugnissen gegenüber muss aber doch das Bedenken dagegen geäußert werden, dass auf dem Bilde nicht vier, sondern fünf Genien vorhanden sind.

Die Beziehungen des Malers Seekatz zur Familie Goethe blieben bis zu seinem Tode die besten. Ein paar nicht uninteressante Briefe, die im Jahre 1763 zwischen Goethes Vater und Seekatz gewechselt worden sind, hat Professor Valentin kürzlich in den Hochstiftsberichten (1889, S. 257 ff.) aus der Autographensammlung von Donop veröffentlicht. Sie lauten:

a) Johann Conrad Seekatz an den Kais. Rat Goethe.

Hoch Edel Gebohrner
Mein Hoch zu Ehrenter
Herr

Es hat uns hertzlich erfreut, wie wir von H. Diene vernommen haben, dass Sich Ev: Hoch Ed Gebohr benebst werthe Famiel in allem Erwünschen Wohlseyn befunden, weilen wir so lange nichts von Ihnen gehört, wir sindt Gott seys gedank auch wohl, nun beklage dass meinem Versprechen nicht nachkommen kann dass (S. 2) Vergnügen zu haben Ev: Hoch Ed die Messe zu sehen und denselben meine Aufwartung zu machen in dem ich mich an des Hrn Graffen ihr stück machen muss, ich bin nun sehr nett mit dem Ihrigen stücke ferdig sobald als sie trucken sind, werde dieselbe mit dem Hoffmann überschicken, ich hoffe Ev: Hoch Ed werden ein Vergnügen daran haben in dem mir viele Miehe geben, ich wie auch meine Frau empfehlen uns benebst unseren großen Compl. an Hochwerthe Frau Liebste und liebe Kinder und verharre Zeit Lebens mit der größten Hochachtung

Ew. Hoch Edel Gebohren
Darmstatt — Dero gehorsambster
d. 20. Septer — Diener
1763 — J: C: Seekatz

b) Kais. Rat Goethe an J. C. Seekatz.

Frankfurth den 25ten Sept. 1763

Ew: Hoch Ed. sind immerfort so höflich und nehmen Antheil an unserm Wohlseyn, und wir erwiedern solches mit dem süsesten Vergnügen, da wir auf das neue den Nahmen unter diesem Brief erblicken, und uns daher die erfreuliche Vorstellung machen können, dass Sie einer völlig guten Gesundheit hinwiederum, durch die Gnade Gottes, theilhafftig worden sind, welche der liebe Gott lange hin, befestiget bleiben lassen wolle. Jedoch bedauern wir, dass Ew. Hoch Ed. uns nicht (Seite 2) diese Messe mit ihrer schätzbaaren Gegenwart beglücken wollen, anbey hoffende: dieser Ehre alsdann vielleicht theilhafftig zu werden, wenn des Herrn Graffens Stücke fertig seyn wird, dessen Hand-Zeichnung ich bestens empfehle. Anjetzo aber meinen gefertigten beyden Stücken und dem Hoffmann, der sie überbringen soll, mit Verlangen entgegensehe.

Hierbey gehende Rechnung, ist uns zu bezahlen, zugestellet worden. Da aber die Waare zu Dero Frau Liebste allhier verfertigte *Andrienne* angewendet worden, so frage ich an: ob ich die vier Gulden auslegen soll, womit die Ehre habe unter höflichster Salutation an die liebe Ehegattin, und Umfassung des niedlichen Seekätzgens ohnabänderlich zu beharren Dero

ergebenster Diener
Goethe.

Die Erwähnung von des „Herrn Graffen ihr Stück“ zeigt, dass Thoranc, wie schon Goethe in Dichtung und Wahrheit andeutet, auch nach seiner Rückkehr nach Frankreich den deutschen Maler beschäftigt hat. Der zweite Brief lässt uns den in den Biographien Goethes gegenüber der „Hochwerthen Frau Liebsten“ stets etwas zu schlecht weggekommenen Vater in günstigerem Lichte erscheinen. Die geschmeidige Höflichkeit, vor allem aber der Humor, der sich in den Schlussworten „unter höflichster Salutation an die liebe Ehegattin und Umfassung des niedlichen Seekätzgens“ und der ironischen Betonung der Wichtigkeit des Thorancschen Auftrags verrät, sind Charakterzüge, die uns an dieser streng pedantischen, unfrohen Natur bisher unbekannt waren. So bietet unser Brief einen hübschen Beitrag zu der noch nicht genügend beachteten Bemerkung Goethes, dass die rücksichtslose Strenge und Härte des Vaters ihm nicht angeboren, sondern erst eine Folge des Sieges des Verstandes über ein von Natur weiches und zartes Gemüt war.

Auch ein Brief des jungen Goethe an des Malers Gattin vom 8. August 1775 wird erwähnt. (Jahrb. IX. 123.) Die Worte Wolfgangs bei der Nachricht von Seekatzens im Sommer 1768 erfolgtem Tode sind der beste Beweis für das ungetrübte Verhältnis. Goethe schrieb am 9. November 1768 von

Frankfurt an Oeser in Leipzig: „Mein Freund Seekatz ist einige Wochen vor meiner Ankunft gestorben. Meine Liebe für die Kunst, meine Danckbarkeit gegen die Künstler werden Ihnen das Maas meines Schmerzens geben. Sollte Hr Creissteuereinnehmer Weiße die Gefälligkeit für mich haben wollen, einige Nachrichten von seinem Leben und seiner Kunst in die Bibliotheck einzurücken: so wollte ich sie Ihnen zusenden. Haben Sie die Güte, ihn bey Gelegenheit darum zu ersuchen."

In einem anderen Briefe an Oeser vom 14. Februar 1769 bittet Goethe ihn bei Weiße mit seiner Krankheit zu entschuldigen: „Das Verlangte wird erscheinen." In dem neunten Bande der Weißeschen „Bibliothek der schönen Wissenschaften" 1769 steht nun wirklich ein kleiner Artikel über Seekatz; er ist aber zu flach und unbedeutend, als dass man ihn auf Goethe zurückführen dürfte. So ist Goethes geplanter Nekrolog entweder überhaupt nicht oder zu spät geschrieben worden.

WILHELM LÜBKE UND SEINE JÜNGSTEN SCHRIFTEN.

MIT ABBILDUNGEN.

Unter allen historischen Disziplinen ist bekanntlich die Kunstwissenschaft die jüngste. Doch darf sie sich rühmen, dass sie an Beliebtheit in den Kreisen des gebildeten Publikums hinter ihren weit älteren Schwestern, z. B.: hinter der politischen Geschichte, nicht zurücksteht, ja, man darf sogar behaupten, dass sie in Bezug auf unmittelbare Wirksamkeit auf Praxis und Leben sie alle übertrifft. Der Grund für diese Erscheinung ist allerdings in erster Linie in ihrem Stoff zu suchen, der sich an das Gemüt und die Sinne der Leser wendet, ihre Phantasie erregt und Begeisterung oder Abscheu erweckt und darum viel tiefer und eindringender auf die Menschen einwirkt, als die Erzählung oder reflektirende Darlegung des politischen Historikers, der in der Regel nur den Verstand zu beschäftigen versteht.

Ein zweiter, gewiss ebenso wichtiger Grund für das Ansehen und die Teilnahme, deren sich die Arbeiten der Kunsthistoriker zu erfreuen haben, muss aber in der Thatsache gefunden werden, dass gerade die besten Vertreter des Faches es von jeher verstanden haben, mit strenger Wissenschaftlichkeit populäre Schreibart zu verbinden und durch künstliche Form ihre Darstellung zu adeln. Schon Winckelmann hatte bei der Abfassung seiner „Geschichte der Kunst des Altertums" ein weit größeres Publikum vor Augen, als die geringe Anzahl fachgelehrter Zeitgenossen. Seinem Beispiele schloss sich Franz Kugler an, als er im Jahre 1842 sein „Handbuch der Kunstgeschichte" erscheinen ließ, und auch von Karl Schnaase's umfassend angelegter „Geschichte der bildenden Künste" lässt sich behaupten, dass sie trotz strenger Wissenschaftlichkeit nichts enthält, was nicht jeder Gebildete bei einiger Hingabe an die Sache verstehen und mit Genuss lesen kann.

Nach diesem Vorgang der drei Begründer unserer deutschen Kunstwissenschaft haben es sich die meisten ihrer Nachfolger angelegen sein lassen, die Früchte sorgfältiger wissenschaftlicher Forschung dem Verständnis des größeren Publikums zugänglich zu machen. Unter ihnen allen aber hat keiner solche Erfolge aufzuweisen als Wilhelm Lübke, dessen „Grundriss der Kunstgeschichte" bereits in 11. Auflage vorliegt, und der nicht nur ins Englische, Dänische und Schwedische, sondern auch ins Französische übersetzt worden ist. Das Buch war bestimmt, eine Mittelstellung zwischen der knappen Behandlung der Kunstgeschichte durch Kugler und den breiteren Darlegungen Schnaase's einzunehmen, und hat diese Aufgabe vorzüglich gelöst. Ist es doch dem Verfasser gelungen, „in den künstlerischen Schöpfungen der verschiedenen Epochen, wie sie in fast unabsehbarer Reihe sich von den Zeiten der ägyptischen Pyramiden bis auf unsere Tage erstrekken, den inneren geistigen Zusammenhang nachzuweisen und die großen Ideen der Kulturentfaltung des Menschengeschlechtes in ihnen zur Erscheinung zu bringen."

Dem „Grundriss" zur Seite, der unter den populären Werken Lübkes unstreitig den ersten Platz behauptet, laufen zahlreiche, unter verschiedenen Titeln in vier Bänden gesammelte Aufsätze, die zumeist zuerst in unseren besten Monats- und Wochenschriften oder im Feuilleton unserer ersten Zeitungen erschienen sind. Sie führen zahlreiche Punkte des Grundrisses näher aus, beleuchten die wichtigsten

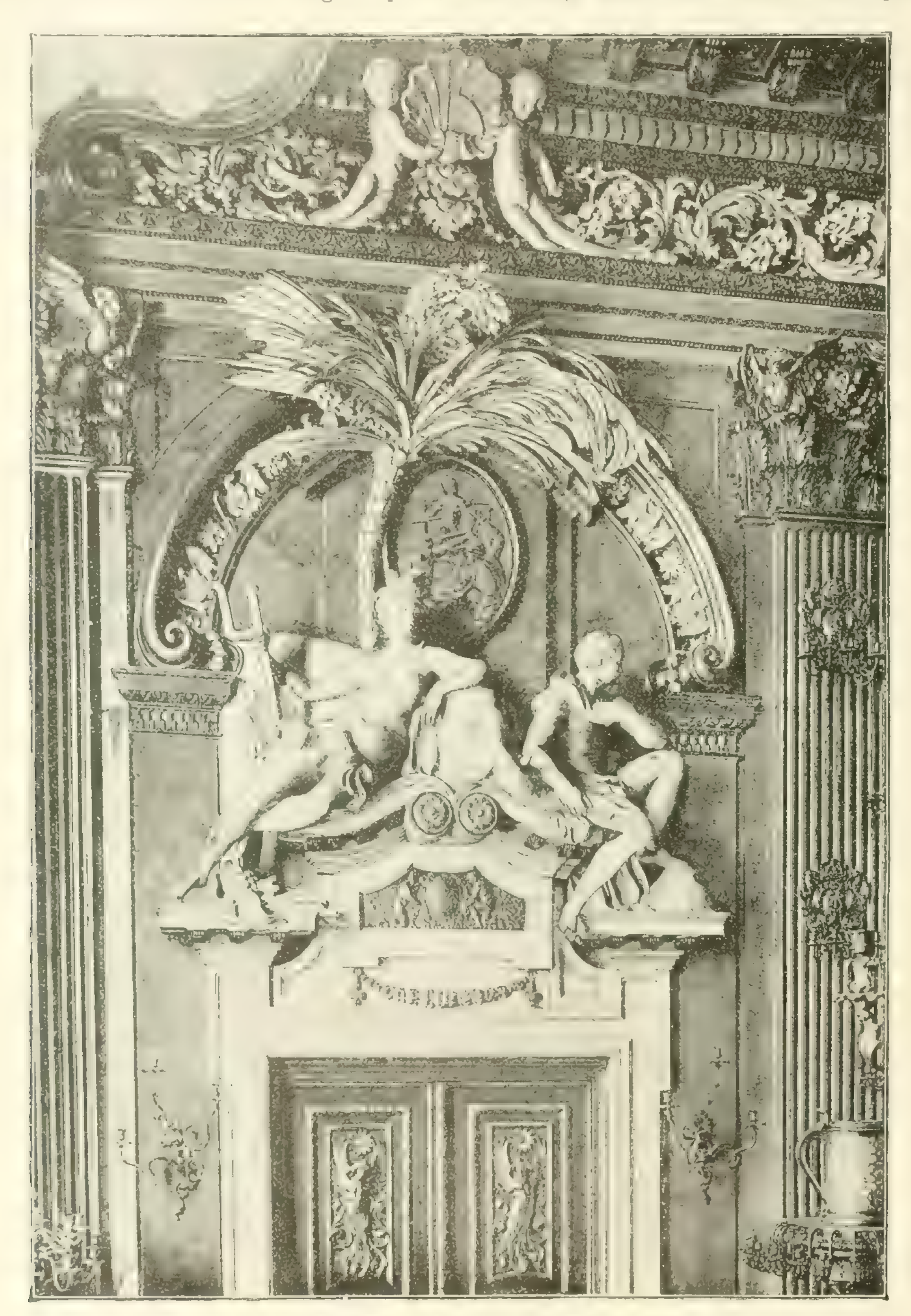
Errungenschaften aus den Forschungen gleichstrebender Kollegen, lassen uns einen Blick in die Wanderstudien des Autors thun und berühren auch gelegentlich die neuesten Wandlungen des Zeitgeschmackes, denen Lübke, beiläufig gesagt, durchweg mit großen Bedenken, und wie es uns wenigstens erscheinen will, mit zu großer Zurückhaltung und zu geringer Wärme gegenübersteht.

Letztere Behauptung dürfte allerdings von Lübke selbst bestitten werden. Gerade seine gesammelten Aufsätze zeigen ja, wie sehr er von jeher Wert darauf gelegt hat, sich in lebendiger Fühlung mit den künstlerischen Leistungen der Gegenwart zu halten. Noch in der jüngsten dieser Sammlungen, die erst gegen Ende des vorigen Jahres unter dem Titel: „Altes und Neues“ bei Schottländer in Breslau erschien, hat er in der Vorrede den trefflichen Grundsatz ausgesprochen — dass „die Kunstwissenschaft sich nicht im Kreise der Vergangenheit abschließen dürfe, sondern in der historischen Betrachtung den Maßstab für eine unbefangene Würdigung der jüngsten Bestrebungen zu gewinnen suchen müsse.“ Es fehlt also Lübke offenbar nicht an dem guten Willen, auch dem Schaffen der Gegenwart gerecht zu werden. Wenn man aber seine Betrachtungen über die neueste Kunst auf der Münchener Jubiläumsausstellung vom Jahre 1888, auf die er selbst besonderen Wert legt, liest und sieht, wie ungünstig Künstler wie Böcklin, Uhde, Liebermann, Firle, um nur einige Namen zu nennen, von ihm beurteilt werden, so wird es schwer, die Überzeugung zu gewinnen, dass auch diese negirende Kritik „auf einem warmen Herzensinteresse an der heutigen Entwicklung“ beruhe und bemüht sei, „ihr das allgemeine Verständnis zu erschließen.“ Offenbar ist Lübke diesen modernsten Erscheinungen gegenüber ebenso Partei wie diejenigen, die ihre Verteidigung übernommen haben. Es wäre jedoch thöricht, ihm daraus einen Vorwuf zu machen, umsomehr, als er uns in anderen Aufsätzen, z. B. in seinen Darlegungen über die monumentalen Verirrungen bei Gelegenheit der Projekte zum Berliner Kaiser-Wilhelm-Denkmal in seiner Verurteilung der geplanten architektonischen Ausschreitungen den Nagel auf den Kopf getroffen zu haben scheint. Das Gleiche lässt sich von jener Reihe von Aufsätzen rühmen, in denen er seine Ansichten über Restaurationen und Ergänzungen älterer Bauwerke, über kunsthistorischen Unterricht und über Sammlungswesen niedergelegt hat. Man findet sie zumeist in dem „Bunte Blätter aus Schwaben“ betitelten Bande, der ein Denkmal seiner neunzehnjährigen Thätigkeit in Stuttgart abzugeben bestimmt ist. Wie bereits der Titel erkennen lässt, trägt dieser Band, der zweite in der ganzen Reihe, einen lokalschwäbischen Charakter, während die im Jahre 1869 erschienenen „Kunsthistorischen Studien“ ebenso wie der als „Kunstwerke und Künstler“ bezeichnete dritte Band vom Jahre 1886 durch die ausgeführten Bilder von dem Leben und Schaffen Michelangelos, Tizians, Veroneses, Rubens', Rembrandts und Cornelius' ihren Hauptwert erhalten. Die Vielseitigkeit von Lübkes Kunstinteresse erkennt



Krönung Mariä, von HANS BALDUNG. Münster zu Freiburg i. Br.

man am besten, wenn man ihm auf seinen Streifzügen in das Gebiet der neueren deutschen Poesie folgt, die den Schluss des neuesten Bandes bilden und seine gelegentlichen Urteile über Richard Wagner prüft,



Ornament von SCHLÜTER im Rittersaal des Berliner Schlosses

deren verwerfende Grundtendenz ihn übrigens nicht hindert, das Verdienstliche an einzelnen Werken des Künstlers anzuerkennen.

Bei solcher weitverzweigter, erfolgreicher Thätigkeit ist es kein Wunder, dass gegenwärtig der Name Lübkes unter allen Gebildeten einen guten Klang hat, und dass überall da, wo er seine Ansicht in künstlerischen Dingen geltend zu machen für nötig hält, sein Urteil auch praktisch maßgebende Bedeutung zu haben pflegt. Aber nicht nur bei dem kunstfreundlichen Publikum, sondern vor allem auch in dem engeren Kreise der Fachgenossen erfreut sich Lübke hohen Ansehens. War doch gleich seine erste größere wissenschaftliche

Arbeit über „die mittelalterliche Kunst in Westfalen“ eine Monographie von grundlegender Bedeutung, die durchweg auf Autopsie und auf den sorgfältigsten Quellenstudien beruhte. Im Vordergrund der Betrachtung stehen in diesem Werke die kirchlichen und Profanbauten Westfalens. Lübke hatte sie alle gemeinschaftlich mit seinem Bruder nach eigenen Messungen aufgenommen, da er von Jugend auf die Zeichenkunst geübt und zu großer Fertigkeit entwickelt hat. Sie ist ihm im Laufe seines arbeitsreichen Lebens häufig genug zu statten gekommen, vielleicht niemals mehr, als in jenen Jahren, da er Deutschland „von Königsberg bis Trier und von Emden bis Klagenfurt“ durchreiste, um die bis dahin zum Teil noch ganz unbekannten Baudenkmäler der deutschen Renaissance aufzunehmen und sie in einem groß angelegten Werke der Beachtung der deutschen Kunstwelt nahe zu legen. Die Arbeiten Lübkes über die Geschichte der Renaissance-Architektur, deren Entwickelung in Frankreich er bekanntlich gleichfalls einen besonderen Band gewidmet hat, dürfen wir wohl unbedenklich zu seinen wichtigsten wissenschaftlichen Leistungen rechnen. Aber auch sie haben ihre Wirkungen auf weitere Kreise als nur auf den der Fachgenossen erstreckt, da der Aufschwung, den unsere deutsche Architektur und unser Kunstgewerbe in den siebziger Jahren genommen hatten, und die Begeisterung der Künstler und des Publikums für die Formenwelt des 16. und 17. Jahrhunderts in den Forschungen Lübkes einen sicheren Rückhalt fanden.



Madonna von GRÜNEWALD im Museum zu Kolmar

Die weiten Reisen, die Lübke im Ausland, namentlich in Italien und Frankreich unternommen hat, haben ihm niemals die Freude an den Schönheiten des deutschen Vaterlandes und der Herrlichkeit der deutschen Kunst getrübt. Es war ihm daher auch Bedürfnis, die Geschichte der deutschen Kunst in einem besonderen Werke zu erzählen und ein „Gesamtbild von der Herrlichkeit unserer deutschen Kunst“ zu entwerfen. Er fasste bei der Abfassung dieses Buches nicht sowohl den engeren Kreis der Kunstgelehrten ins Auge, obwohl auch diese nicht ohne Nutzen zu ihm greifen werden, sondern die große Anzahl jener ernsteren Kunstfreunde, die genügend vorbereitet sind, einen architektonischen Grundriss und Aufriss zu verstehen.

und Neigung besitzen, tiefer in die die Forschung bewegenden Fragen einzudringen. — Es braucht nun kaum gesagt zu werden, dass die Lübke besonders auszeichnenden Eigenschaften der Klarheit in der Darstellung, der Übersichtlichkeit in der Gruppirung, der Unterscheidung zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem, der Beherrschung der Stoffe bis zu den kleinsten Monographien und der warmen patriotischen Begeisterung für den Gegenstand in der „Geschichte der deutschen Kunst“ auf das vorteilhafteste zur Geltung kommen. Wichtiger ist es darauf hinzuweisen, dass das Werk fast in allen Fragen auf den durch die neueste Forschung gewonnenen Standpunkt steht und höchst glücklich die Geschichte der Kleinkünste mit der der großen Kunst verbindet, so dass es auch in Bezug auf möglichste Vollständigkeit allen billigen Anforderungen entspricht. Unzureichend erscheint allein der Abschnitt über die Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert. Hier können wir uns weder mit der Gruppirung der einzelnen Künstler, noch mit der getroffenen Auswahl einverstanden erklären. In ersterer Hinsicht genügt es festzustellen, dass Kaulbach im Anschluss an die Düsseldorfer Maler behandelt wird, in letzterer, dass man Böcklins Namen in dem Buche vergebens sucht. Eine besondere Anerkennung verdient der bildnerische Schmuck des Werkes. Die beigegebenen Abbildungen, von denen wir einige hier vorführen, sind nicht nur geschickt gewählt und mit freigebiger Hand vom Verleger beigesteuert, sondern vor allen Dingen teilweise noch wenig bekannt oder ganz neu. Wer daher das Lübkesche Werk zur Hand nimmt, braucht nicht zu fürchten, auf Schritt und Tritt alten abgenutzten Clichés zu begegnen; vielmehr ist gerade auch der künstlerische Teil der Arbeit als wohlgelungen zu bezeichnen, da Lübke in E. Helm in Stuttgart einen vorzüglichen Holzschneider gefunden hat und auch die Zinkotypien von Weinwurm und Hefner in Stuttgart besser ausgefallen sind, als es sonst oft bei ähnlichen Werken dieser Art der Fall zu sein pflegt.

Jeder nun, der sich bei seinen kunstwissenschaftlichen Studien Lübkes Leitung anvertraut und bei der Beschäftigung mit seinen Schriften den Verfasser schätzen gelernt hat, wird mit Vergnügen auch einen Einblick in die jüngste seiner Schöpfungen nehmen, in denen er allen Freunden und Anhängern seine „Lebenserinnerungen“ darbietet. Wie alles, was aus Lübkes Feder kommt, ist auch dieses Buch vortrefflich geschrieben und deshalb leicht und angenehm zu lesen. Es erzählt uns zuerst, wie der Knabe unter der Zucht eines strengen, aber wohlwollenden Vaters und unter der liebevollen Leitung einer fürsorglichen Mutter in Dortmund aufwächst, wie sich früh in ihm die Liebe zur Kunst, vor allem eine reiche musikalische Begabung entwickelt, und wie der Jüngling durch die Überhebung und Anmaßung des katholischen Klerus gereizt, ganz heimlich für die Sache der Freiheit eintritt und seine ersten schriftstellerischen Lorbeeren im Kampfe gegen die Hetzkapläne einheimst. Dann folgen wir ihm auf die Universität nach Bonn, wo er bei Ritschl und Welker klassische Philologie studirt, um sich zum Gymnasiallehrer auszubilden, nebenbei aber durch die Vorträge Kinkels und den Umgang mit ihm und seiner feingebildeten Frau sich immermehr für die Beschäftigung mit der Kunstwissenschaft begeistern lässt und bei seinen Streifereien durch das rheinische Land die ersten kunsthistorischen Beobachtungen und Messungen anstellt. Zur Vollendung seiner Fachstudien nach Berlin übergesiedelt, findet er dort in den Kreisen Kuglers und Schnaase's so vielfache künstlerische Anregung, dass er sich trotz der besten Aussichten auf eine sichere Lebensstellung als Lehrer entschließt, sein Glück als Kunsthistoriker zu wagen. Nachdem er seine Arbeit über die westfälische Kunst im Mittelalter veröffentlicht und seine „Geschichte der Architektur“ vollendet hat, wird er zu Anfang des Jahres 1857 Lehrer der Architekturgeschichte an der Berliner Bauakademie. Diese Stellung bietet ihm nun auf einmal Gelegenheit, das vom Vater ererbte Lehrtalent zu bethätigen, und bis auf den heutigen Tag hat er es mit gleicher Lust und Liebe ausgeübt. Um den Kreis seiner Anschauungen zu erweitern, unternahm er im Herbste 1858 eine längere Studienreise nach Italien, auf der ihn seine ihm eben erst angetraute Frau begleitet. Ein gutes Stück Weges sind Schnaase und Carl von Lützow seine Reisegefährten. In Rom und Neapel, sowie auf der ganzen Rückreise schließt sich R. Lucä, der spätere Direktor der Berliner Bauakademie, dem Ehepaar an. So flüchtig und knapp die Erzählung über die meisten Punkte, die auf dieser Reise berührt wurden, hinweggleitet, um nur die Hauptmomente hervorzuheben, so anschaulich ist sie in Bezug auf Charakterisirung von Menschen und Kunstwerken, so dass gerade der von der Italienfahrt handelnde Abschnitt als der Glanzpunkt der Lübkeschen „Lebenserinnerungen“ angesehen werden kann.

Den Schluss des Ganzen bildet ein kurzer Überblick über die fünf Jahre, in denen Lübke Professor der Kunstgeschichte am eidgenössischen Polytechnikum zu Zürich war. Wie bei der Schilderung der

Berliner Zeit, stehen auch hier eine Reihe hervorragender Persönlichkeiten, mit denen der Verfasser in nähere Beziehung trat, in dem Vordergrunde des Interesses. Wir hören von seinem Verkehr mit Gottfried Keller, Gottfried Semper und Friedrich Vischer, von seiner Beteiligung an den Bestrebungen der Antiquarischen Gesellschaft und an den musikalischen Produktionen der Stadt und sehen ihn im Geiste bei der Arbeit, immer wieder neue Gebiete in den Bereich seiner Studien ziehend — in Zürich wurde die „Geschichte der Plastik" vollendet — und durch größere und kleinere Studienreisen, namentlich nach Paris, wo er Otto Mündler zum Freunde gewann, die Summe seiner künstlerischen Anschauungen vermehrend.

Mit der Berufung nach Stuttgart (1867) schließt Lübke seine Erzählung. Der Leser aber wünscht, dass der verehrte Autor auch seine ferneren Erlebnisse bei gelegener Zeit weiter erzählen und auf diese Weise das hochinteressante Bild seiner Entwicklung zum Abschluss bringen möge. *pp.*

KLEINE MITTEILUNGEN.

Paul Delaroche's Napoleon. Die diesem Hefte beigegebene Heliogravüre nach Paul Delaroche's Napoleon ist dem Werke von *Dr. Julius Vogel* über das Leipziger Museum entnommen, das wir unsern Lesern bereits am 5. November ankündigten und dessen Ausgabe nunmehr nahe bevorsteht. Das berühmte Bild bildet eine der Hauptzierden des Leipziger Museums nicht nur wegen der Seltenheit französischer Bilder auf deutschem Boden, sondern auch um seines innern Wertes willen. — Delaroche hat das Bild des nach Fontainebleau geeilten Napoleons, der über den Trümmern seines Werkes finster brütet, im Jahre 1845 gemalt,



Paul Delaroche

in demselben Jahre, in dem seine geliebte Frau gestorben war. Delaroche hat zu dem Porträt (vgl. Meyer, Gesch. d. frz. Malerei, S. 502) zum Teil seine eigenen Züge genommen; er besaß eine gewisse Ähnlichkeit mit dem großen Kaiser und dessen Schicksale interessirten ihn lebhaft. Wie jener im Jahre 1814 begrub der Maler 1845 seine Hoffnungen. Denn die Frau war, wie Julius Meyer sagt, für den stillen, zurückgezogenen Mann, der nur wenige Freunde, aber von den Angesehensten seiner Zeit, bei sich sah, die Seele des Hauses und des kleinen gewählten Kreises gewesen. Das kühle und verschlossene Wesen, das Delaroche stets vor der Welt und in der Gesellschaft hatte, nahm von da ab noch zu; von jeher mehr zu elegischen Stimmungen als zur Heiterkeit aufgelegt, ließ er sich nun zu einer Melancholie gehen, die ihn nicht mehr verließ. Einen Teil seiner Schmerzen hat der Maler in dem Bilde festgebannt, und so spricht es noch heute zu uns, den lyrischen Erzeugnissen eines großen Dichters vergleichbar.

Der Verein für Originalradirung in Berlin hat vor einiger Zeit das fünfte Heft seiner Kunstblätter herausgegeben, zu dessen Inhalt *J. Arndt*, *J. Ehrentraut*, *R. Eschke*, *M. Liebermann*, *Mannfeld*, *M. Seemann*, *L. Spangenberg*, *C. Sterry und H. Struck* beigetragen haben. Auf dem Titelblatte blickt uns ein etwas verwetterter Musikant in Hemdsärmeln an, der sich anschickt, nach genossener Mahlzeit ein Mußestündchen mit der Mandoline hinzubringen. Das Blatt, von *Julius Ehrentraut* ist mit Fleiß, Sorgfalt und Geschick ausgeführt. *W. Leo Arndt* giebt uns einen Netze strickenden Fischer, der stillvergnügt an die guten Fänge von Aalen zu denken scheint, die ihm seine Arbeit einbringen soll. *Richard Eschke* zeigt einen Nordweststurm auf offener See mit etwas schwer behandelten hochwogenden Wellen; *Max Liebermann* giebt einen Kinderspielplatz wieder, seine Arbeit ist für den Urheber sehr charakteristisch und wird allen denen Beifall abzwingen, die seine Art zu schätzen gewöhnt sind. In scharfem Gegensatze zu Liebermanns bei aller Gewandtheit recht nüchterner Darstellungsweise steht *B. Mannfelds* langsam gereifte, ganz anders geartete Kunst, die uns ein stimmungsvolles Winterbild des Doms zu Brandenburg entrollt. Diese beiden Blätter sind die wertvollsten des Heftes. *L. Spangenbergs* Landschaft aus dem südlichen Frankreich ist in der alten Manier gehalten, wie sie etwa W. v. Abbema pflegte, und ohne feineren malerischen Reiz; das Gleiche gilt von der Hebamme mit Amme und Kind, die *C. Sterry* beigesteuert hat. *H. Struck* verrät in dem Hafenprospekt von Lübeck viel Talent für die frei und malerisch behandelte Radirung. Nur die Bäume des Hintergrundes sind allzu skizzenhaft und ohne Gliederung. — Eine wohlgelungene Probe aus den Heften des Vereins für Originalradirung ist das diesem Hefte beigegebene Blatt „Vor der Probe" von *F. Skarbina*, das für den Meister, dessen künstlerisches Porträt zu Beginn des Heftes geschildert wird, ganz besonders bezeichnend ist. Diese Balletdamen sind ganz echt, echt die Darstellung der Kleidung, des Ganges, der höhnischen, von innerer Kälte zeugenden Gebärde.

H. A. L. *Fritz von Uhde* hat Ende Oktober eine Variation seines in der Münchener Neuen Pinakothek aufbewahrten Bildes: „Dort ist die Herberge“, im sächsischen Kunstverein zur Ausstellung gebracht. Wenn er auf dem Münchener Bilde Maria am Vorabend vor der Geburt Christi in dem Augenblicke darstellt, wo ihr Joseph die Meldung bringt, dass er die ersehnte Herberge gefunden habe, so sehen wir sie auf dem erwähnten Gemälde müde und vor Frost erstarrt an einem hölzernen Geländer lehnen und den Schritten Josephs, der in das seitwärts liegende Dorf wandert, um Herberge zu suchen, mit ängstlichen Blicken folgen. Uhde hat wie in früheren, so auch in diesem Bilde die Situation in die Gegenwart und aus dem sonnigen Orient in die kalte Winternacht Deutschlands verlegt, um auf diese Weise uns die Bedeutung des Vorganges näher zu bringen und unser Mitleid mit der armen Dulderin zu erhöhen. Diese Absicht ist ihm ohne Zweifel gelungen. Die hilflose Lage des frierenden Weibes, das bei aller Armut und Dürftigkeit die Spuren früherer Schönheit an sich trägt, ergreift unser Herz so mächtig, dass wir die Frage, ob er wohl berechtigt sei, die heilige Geschichte ins Moderne zu übersetzen, beim Anschauen des Bildes nicht erst aufwerfen. Es braucht nicht hinzugesetzt zu werden, dass die Ausführung die Hand eines großen Künstlers verrät. Indessen wollen wir nicht verhehlen, dass das Bild nicht in jeder Hinsicht technisch befriedigen kann. So gut Uhde in der Landschaft den dem Vorgang entsprechenden elegischen Grundton getroffen hat, so vorzüglich sich bei ihm die Gestalt der Maria von dem Hintergrunde abhebt, so wenig glücklich ist er in der perspektivischen Durchführung gewesen. Wir haben auch hier denselben Eindruck wie von seiner „Flucht nach Ägypten“ in der diesjährigen Münchener Jahresausstellung, dass er nicht mehr so sorgfältig arbeitet wie früher. Von seinem Leipziger Bilde: „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ an bis zu seinem „Abendmahl“ bewegte sich seine Kunst in aufsteigender Linie; seine diesjährigen Arbeiten in München und Dresden können sich aber nicht entfernt mit diesen Meisterwerken messen. Wir würden daher nicht raten, wie es von anderer Seite geschehen ist, das gegenwärtig in Dresden ausgestellte Bild für die Galerie anzukaufen. Wir haben weit bessere Leistungen von Uhde gesehen, z. B. seine Trommler im Jahre 1879, und hoffen auch in Zukunft wieder vollendetere Arbeiten von seiner Hand zu Gesicht zu bekommen.

An der Basilika von S. Paul vor den Mauern Roms wird rüstig an der Vollendung des Atriums gearbeitet, das sich an die Vorhalle der dem Tiber zugekehrten Hauptfront anlegt. Das alte, lange ruhen gebliebene, doch schon in der Ausführung begonnene Projekt des früheren Architekten der Kirchenrestauration, *Luigi Poletti* ist aufgegeben und die bereits aufgeführten Mauern sind niedergelegt worden; an Stelle der den weiten Hofraum an den drei freien Seiten umziehenden schlichten, einfachen Säulenreihe und der durch Portale und Fensteröffnungen durchbrochenen äußeren Abschlusswand tritt jetzt die ungleich reichere Anordnung einer auf niedrigen Stylobaten fußenden doppelten d. h. inneren und äußeren Säulenstellung, der an der Wand Pilaster entsprechen. Die Wand selbst hat außer den mit Doppelsäulen als reiches Durchgangsmotiv gestalteten Portalen keine weitere Kommunikation mit außen und letztere gehen seitlich auf die Hallen, nur der Hauptzugang, ist der Längsachse des Baues entsprechend, in der Mitte angeordnet und der Gedanke, hier noch eine Kapelle zu erbauen (wie ihn noch das Poletti'sche Modell zeigt) ist damit wohl endgültig aufgegeben. Die Säulen der Kolonnaden haben eine Höhe von 7 m (die der Vorhalle der Kirche 10 m) und sind von Bavener Granit, alles andere, die Stylobaten wie die Kapitäle korinthischer Ordnung (letztere werden in zwei Stücken versetzt) aus Travertin hergestellt; nur die Wand erhält innen eine Marmorverkleidung und wird gleich den inneren Säulen polirt. Glücklicherweise ist auch von der Idee Abstand genommen worden, die schon seit Jahren fertigen, wohl in ihrem Maßstab etwas verfehlten zwölf Apostelfiguren auf der Attika der Vorhalle aufzustellen, wo sie offenbar in einen sehr unangenehmen Konflikt mit den dahinter sichtbaren Mosaikbildern der vier großen Propheten getreten wären; sie werden nun auf den Ecken und über den Mitten des Säulenumganges ihren Platz finden. Die modernen Mosaikbilder der Front haben übrigens gar nichts mit dem alten untergegangenen Schmuck des 14. Jahrhunderts zu thun, der inmitten das Brustbild des Erlösers zeigte, von Engeln getragen und mit den Symbolen der Evangelisten zu den Seiten, wie zwischen den Fenstern die Bildnisse der Mutter Gottes, des Johannes und der Apostel Peter und Paul; sie sind schon in ihrer Behandlung als ganzer und von den Fensteröffnungen unangenehm durchlöcherter Teppich und mit dem breiten Fries darüber verfehlt und bedurften einer strenger geteilten Fassung. Aber die ganze Restauration weist eine Reihe von Mängeln auf und ersetzt niemals den alten 1823 durch Brand zu Grunde gegangenen Bau mit seinem offenen Dachstuhl. — Das neue Ausführungsprojekt der Atriumsanlage rührt von dem Architekten des Justizpalastes, Professor *Guglielmo Calderini* von Perugia her. Von Interesse ist immerhin noch das ältere, in den Magazinräumen des Baues aufbewahrte und schon erwähnte Poletti'sche Holzmodell der ganzen Kirche; es ist in 1:50 sehr sauber gearbeitet und sehr praktisch zum Auseinanderfahren hergerichtet, so dass man auch das Innere klar vor Augen bekommt; hier finden sich auch die Gerüstmodelle für die Aufstellung der Statuen auf der Attika des Atriums, die Modelle für die Kasettendecken u. a. m., Dinge, die namentlich Architekten interessiren dürften, und gegen Permess besichtigt werden können, der auch die Besichtigung der alten Niellothür des Staurakios (1070 in Konstantinopel gearbeitet), der hübschen, intarsirten Wandvertäfelung in der Sakristei ermöglicht. Die Pulverexplosion vom 23. April d. J. hat der Basilika sehr bedeutenden Schaden zugefügt, da sie mit den äußeren, auch fast sämtliche reich gemalten inneren Fenster zertrümmerte — ein Schaden, der in langen Jahren nicht reparirt werden wird.

F. O. SCHULZE.



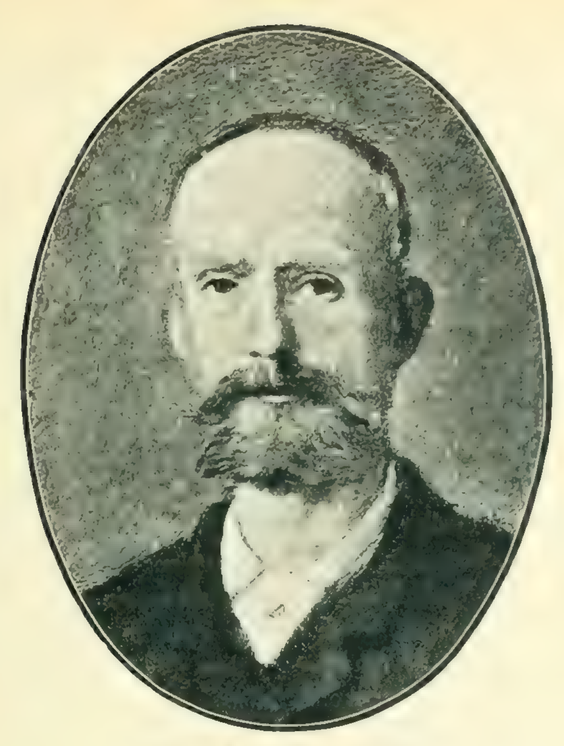
Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.











Hans von Marées. Selbstbildnis.

HANS VON MARÉES.

MIT ABBILDUNGEN.



IE diesjährige Kunstausstellung in München hatte einen eigenen Saal eingeräumt für Gemälde und Zeichnungen Hans von Marées'. Den meisten Besuchern wird der Name fremd und unbekannt geklungen haben und die Bilder selber waren eher geeignet, die Befremdung zu steigern, als sie aufzulösen. Eine ganz eigene Welt that sich vor den Blicken auf. Da standen unter offenem Himmel nackte, lebensgroße Figuren, ruhig, anspruchslos, von wahrhaft antiker Schönheit der Bewegung und außerordentlich eindrucksvoll durch die Kraft der plastischen Erscheinung; ein paar schlanke Stämmchen gaben die Andeutung eines Hains; dazwischen hindurch sah man auf die Landschaft, die in einfachsten Linien, ein mäßigbewegtes Hügelterrain, sich ausbreitete. Nichts Stofflich-Außerordentliches, aber das Ganze so, dass man etwas Ähnliches nie gesehen zu haben glaubte. Am ehesten hätte man gute pompejanische Wandbilder vergleichen mögen und doch war die Eigenart dieser gegenwärtigen Bilder wieder so stark, dass die Erinnerung alsbald zurückwich. Was auffallend dabei war: die lauterste Schönheit war gepaart mit lächerlicher Missbildung; die herrlichsten Bewegungen, aber die Glieder teilweise ganz verkümmert; tiefe, satte Farben im Grund, die alle Wirkung den leuchtenden Körpern zuleiteten, die Körper selbst aber in krankhafter Weise so überstrichen und wieder überstrichen, dass ganze Kissen von Farbe auf den einzelnen Teilen lagerten und die Aufmerksamkeit in widriger Weise auf sich zogen. Verweilte man länger, so konnte man freilich die Beobachtung machen, dass diese Störungen mehr und mehr verschwanden vor der eigentümlichen Wirkung, die die Figuren zu entfalten begannen; es wohnte den Bildern eine Kraft inne, die Seele zu berühren, die so groß war, dass man die Fehler vergaß. Es ist gesagt worden, es sei dann, als höre man eine schöne, stille Musik und wer einen solchen Augenblick erlebt, dem kam wohl die Ahnung, dass hier ein Höchstes in der Kunst erstrebt worden war und sich die Mühe sicher lohne, den Absichten dieses seltenen Künstlers nachzugehen. Es soll im folgenden der Versuch gemacht werden, wenn nicht eine erschöpfende Charakteristik, so doch eine Andeu-

tung der Punkte zu geben, von denen aus am leichtesten ein Zugang zu seiner Kunst gewonnen werden kann. Dabei ist vorauszuschicken, dass Vorzügliches über Marées bereits geschrieben ist. Ein Schüler, Karl v. Pidoll in Paris (jetzt in Frankfurt a M.), hat in einem kleinen Büchlein, das unter dem Titel: „Aus der Werkstatt eines Künstlers“ (1890) erschien, das Wesentliche von Marées' künstlerischer Lehrmeinung in systematischer Weise zusammengefasst, und kurz vorher hatte Dr. Konrad Fiedler in München eine Abhandlung über den Künstler drucken lassen (1889), wie sie nur der geben konnte, der in langen Jahren freundschaftlichen Verkehrs den ganzen Menschen verstehen gelernt hatte. Herr Dr. Fiedler hat die meisten Maréesbilder in seinem Besitz vereinigt. Er hat es auch auf sich genommen, eine Publikation von Gemälden und Handzeichnungen in 50 großen Lichtdrucktafeln zu besorgen und allen größeren Bibliotheken und Kunstinstituten Deutschlands zukommen zu lassen, wodurch denn für das Andenken des Toten besser gesorgt ist, als durch ein Steinbild.[1])

Wer war nun Marées? Warum ist er so unbekannt geblieben? Der Künstler, 1837 in Elberfeld geboren, lebte seit seinem siebenundzwanzigsten Jahre nicht mehr in Deutschland, sondern ununterbrochen in Rom. Ausstellungen hat er nie beschickt. Es kam überhaupt bei seinen Lebzeiten kaum ein Werk aus dem Atelier heraus. *In* das Atelier, wo die Erzeugnisse einer unermüdlichen Thätigkeit dicht gedrängt zusammenstanden, hatten nur wenige Personen Zutritt, und die einzige öffentliche Arbeit, die Fresken im Bibliothekssaal der Zoologischen Station in Neapel, war selbstverständlich auch nicht geeignet, den Namen Marées in weiteren Kreisen bekannt zu machen. Als daher im Sommer 1887 Marées, fünfzigjährig, starb, begrub man einen der Welt fast Unbekannten. Er selbst hatte ein solches Ende nicht erwartet. Er gehörte ganz und gar nicht zu denen, die in die Einsamkeit sich zurückziehen und nur sich selbst genugthun wollen. Er hatte die Absicht, zu wirken, nicht nur die Freunde zu befriedigen, sondern die Stumpfen und Gleichgültigen an allen Orten aufzurütteln. Wenn er nicht öffentlich ausstellte, so war das allein begründet in seiner Überzeugung, dass er sich nicht oder doch noch nicht so zeigen könne, wie seine künstlerischen Absichten es verlangten. Daneben aber war es ihm Bedürfnis, einzelnen seine Meinungen mitzuteilen, ihnen etwas zu sein, indem er sie an seiner Entwickelung teil nehmen ließ. So hat er auf jüngere Künstler, Bildhauer und Maler, in bedeutsamer Weise eingewirkt.

Was Marées gewesen ist, hat er in langer Arbeit selbst aus sich gemacht. Beim Beginn seiner Studien hatte er sich zuerst nach Berlin gewandt, dann kam er für acht Jahre nach München, 1864 erfolgte die Übersiedelung nach Rom. Diese Reise ist das wichtigste äußere Ereignis in seinem Leben. Seine ganze Kunst ist bedingt von dem italienischen Boden. Hier erst begann der „Läuterungsprozess“, der ihn zu der einfachen, natürlichen Gesinnung zurückgelangen ließ, welche er für das wesentlichste Besitztum eines Künstlers hielt. Er selbst würde nur etwa die letzten zehn Jahre seines Lebens als Jahre annähernder Reife aufgefasst haben. Bilder dieser Periode bilden die Hauptmasse in der Münchener Ausstellung wie in der Fiedlerschen Lichtdruckmappe (zu den früheren gehört hier einzig das Porträt des Bildhauers Adolf Hildebrand sowie das Doppelbildnis, den Maler selbst mit Franz von Lenbach darstellend); nach Maßgabe dieser Werke soll auch unsere Beurteilung Marées' unternommen werden.

Marées' Bilder bieten kein gegenständliches Interesse. Er empfand es als eine sonderbare Zumutung, dass der Künstler durch den Stoff seiner Darstellung die Teilnahme des Beschauers zu gewinnen suchen müsse. Wohl hatte er früher auch einmal „Schills Tod“ zu malen unternommen; später stand er von derartigen Versuchen völlig ab. Wie die Dinge heutzutage stehen, erkannte er eine große Gefahr darin für den Künstler wie für den Beschauer. Wo die Aufmerksamkeit durch den Gegenstand in Anspruch genommen wird, da gewöhnt man sich, als Wesen und Inhalt des Bildes etwas zu nehmen, was an sich ganz außerhalb der Kunst liegt. Die Nebensache wird zur Hauptsache und der Unterschied zwischen bloßer Illustration und einem Kunstwerk schwindet. Für diejenigen Ausstellungsbesucher, die nach Maßgabe der interessanten Unterschriften für Bilder sich zu erwärmen pflegen, ist bei Marées schlecht gesorgt und selbst da, wo die Bezeichnung einmal eine „Geschichte“ zu versprechen scheint, wie beim „Raub der Helena“, erwartet den Neugierigen eine Enttäuschung. Marées vermeidet es absichtlich, stärkere geistige Beziehungen zwischen seinen Figuren zu schaffen: es ist nichts anderes als eine sitzende Frau und vor ihr

[1]) [illegible]

ein Mann mit seinem Ross, was er mit „Raub der Helena“ benennt. Er scheint der Ansicht gewesen zu sein, dass bei Darstellung nackter Figuren Gemütsbewegungen nicht zum Ausdruck gebracht werden sollten. Seine Menschen haben fast alle nur ein physisches Dasein. Das künstlerische Interesse befriedigt sich vollkommen bei den Motiven des einfachen ruhigen Stehens oder Sitzens oder irgend einer mäßigen Bewegung. Mehrfach wiederholt sich das Motiv des Orangenlesens: ein Jüngling greift nach der Frucht empor, ein Greis bückt sich nach einer herabgefallenen, ein Kind sucht die fortrollende aufzuhalten. Hie und da wird auch das Ross, „der homerische Begleiter des Mannes“, in den Kreis der Darstellung aufgenommen: der nackte Ephebe reitet sein Pferd in der Schule, der gewappnete Feldherr kommt auf prächtigem Kriegsross einhergaloppirt, mit langem Speer bezwingt ein dritter den kriechenden Drachen. In diesem Fall führt dann das Bild den Namen: Sankt Georg. Sonst könnten so ziemlich alle den gleichen Titel haben: Goldenes Zeitalter oder etwas Ähnliches. In späteren Jahren, als Marées ganz seine eigene Welt gefunden hatte und jede bestimmte Beziehung zum antik-mythologischen oder mittelalterlich-legendarischen Gestaltenkreis ablehnte, bezeichnete er seine Schöpfungen gern als „Hesperidenbilder“. Die drei im lichten Hain nebeneinander stehenden nackten Mädchen heißen bei ihm Hesperiden.

In Bildern der Art glaubte Marées geleistet zu haben, was er an erster Stelle als Aufgabe des Künstlers fasste: die Freude und den Genuss am Bestehenden den Mitlebenden zu erleichtern. Dem Künstler soll von Kindheit auf alles in die Augen Fallende „in seiner ganzen Fülle, in seinem Wert und als ein Unerschöpfliches“ sich darstellen. Die alles übertreffende Freude an den vollkommenen Gestaltungen der Natur macht sein eigentliches Wesen aus. Er öffnet den Menschen die Augen, damit sie die Schönheit rings herum sehen lernen und ein jeder gewinnt nach seiner Individualität der Natur neue Werte ab.

Ganz erfüllt von der Schönheit der menschlichen Gestalt und dem Wohllaut ihrer natürlichen Bewegungen, verzichtete Marées auf die Darstellung dessen, was das Interesse des Tages verlangte. Ausgangspunkt für alle künstlerische Produktion ist ihm die Freude gewesen am Bildnerisch-Schönen. Dabei leitete ihn sein Sinn durchaus auf das Normale und Allgemeine. Sowohl in der Bildung seiner Figuren wie in ihrer Bewegung vermied er das Besondere, den Ausnahmefall. Es hat das bei ihm einen tieferen Zusammenhang. Marées hat von früh an sich frei zu machen gesucht von der Einzelbeobachtung, von dem einmaligen Erlebnis. Er nahm wohl alles auf, was seine Augen erreichen konnten und seine Freunde staunten oft, wie das lebhafteste Gespräch ihn von der fortgesetzten scharfen Beobachtung nicht abhielt, aber diese Eindrücke wurden nie unmittelbar künstlerisch verwertet, sondern blieben bei der Masse der inneren Vorstellungen, wo sie zu typischen Gestaltungen reifen sollten.

Es ist ein plastischer Geist, der in Marées' Bildern waltet. Sein Absehen ist immer auf die feste Form gerichtet. Lichteffekte findet man nie bei ihm. Licht und Schatten dient nur dazu, die Lage des Körpers und den Zusammenhang der Teile klarzumachen, nicht aber, um durch ein unabhängiges Spiel einen Reiz für sich auszuüben. Alles Vorübergehende, Zufällige, Unfassbare war ihm widerwärtig. (So verachtete er z. B. das Verfahren der alten und neuen Maler, die durch das Korn und den Faden der Leinwand eine — mehr zufällige — Wirkung im malerischen Sinne hervorbringen.) Die Vorbereitungen zu den Bildern waren nie malerischer, sondern rein zeichnerischer Art. Marées war ein eminenter Zeichner und verfügte in seinen letzten Jahren über eine erstaunliche Formenkenntnis. Die organische Form in aller Deutlichkeit zur Darstellung zu bringen, war ihm Gewissenssache.

Man hat etwas Archaisches in seinen Bildern gefunden: es kommt vor, dass Figuren am Boden sitzen, die Beine parallel zum Rahmen, Oberkörper und Unterkörper genau im rechten Winkel zu einander. Und doch soll das keine Nachahmung altertümlichen Stils sein; was er erstrebt, ist bloß die möglichst einfache Erscheinung zu Gunsten der Klarheit und einer nachdrücklichen Wirkung der Hauptlinien. Die entscheidenden Formen und Richtungen sollen auf den ersten Blick leicht und sicher gefasst werden können. Starke Wendungen und Verkürzungen sind vermieden. Marées zeichnete ein Pferd mit Vorliebe in ganzer Seitenansicht, weil dies die deutlichste Vorstellung gebe. Dabei wies er wohl auch auf das Beispiel der Kinder, die bei ihren Versuchen, die Dinge der Welt nachzubilden, genau so verführen. „Und Kinder sollten wir in unserer Anschauung alle wieder werden“. So kommen denn auch nur selten bedeutende Überschneidungen vor. Auf alle Reizmittel einer malerischen Anordnung ist mit vollstem Bewusstsein verzichtet. Die Pläne folgen sich in parallelen Lagen. Der

Hintergrund soll die Phantasie nie ins Unergründliche abziehen; er wird in den einfachsten Formen gehalten: ein paar Baumstämmchen, ein Wasserlauf, die Linienzüge eines Hügelbodens sind gewöhnlich alles. Und doch ist er immer von großem Reiz und im Bilde unentbehrlich. Marées pflegte zu sagen, ständigen helfen. Dass eine kräftige Raumillusion zu stande komme, war eine Grundforderung, die Marées an seine Bilder stellte. Mit andauernder Sorgfalt studirte er die Mittel, die geeignet sind, in diesem Sinne auf die Phantasie zu wirken. Seine Figuren sind nicht nur schöne Silhouetten auf einer



Werbung. Unvollendetes Gemälde von HANS VON MARÉES

nichts sei schwerer als ein guter Hintergrund. Die Landschaft spielt nur eine begleitende Rolle, aber gerade in der Art, wie diese begleitenden Linien geführt und zu den Hauptlinien der Körper gestimmt sind, entwickelt der Künstler eine ganz einzige Feinheit. Daneben ist im Hintergrund noch eine zweite Absicht verfolgt: er soll die Raumillusion vervollständigen helfen.

Fläche, es sind Körper im Raum, die Komposition beschränkt sich nicht auf ein Abwägen von Linien gegen einander, sondern verlangt harmonische Massenverteilung und ein rhythmisches Spiel der Bewegungsrichtungen nach drei Dimensionen. Hier leistet Marées sein Höschstes und hier liegt der Grund, warum seine Bilder trotz der einfachen Linien, trotz

der mäßigen Aktion, trotz dem Mangel jener zitternden, wogenden, springenden Bewegung, die man als Reichtum im malerischen Sinn zu bezeichnen pflegt, einen festlich-vollen Eindruck machen. Er ist sparsam in den Mitteln, aber alles wirkt bei ihm mit



Porträt. Zeichnung von HANS VON MARÉES.

höchster Kraft; nicht weil es sich vordrängt, sondern weil es am richtigen Platz sitzt. In der guten Komposition vollzieht sich das Wunder, dass plötzlich alles Beziehung zu einander gewinnt, alles zusammenschießt, die zerstreuten Teile zu einem Ganzen sich fügen, in dem einheitliches, gleichmäßiges Leben pulsirt. Ohne dieses Zusammenschießen, ohne das unsichtbare Spiel der Beziehungen, die von Teil zu Teil gehen, wirkt die bunteste Versammlung im Bilde leer und arm. Marées war hier unermüdlich im Umwerfen und Neugestalten, bis er sich der abgeklärten Form versichert hatte. Einzelne Bilder, wie z. B. die Hesperiden, suchen dafür in dieser Beziehung weit und breit ihresgleichen. Der Eindruck, den man vor modernen Gemälden so oft hat, dass alles ebenso gut auch anders sein könne, fehlt hier. Die Komposition atmet Notwendigkeit.

Marées hatte eine hohe Vorstellung von seiner Kunst. Er glaubte eigentlich in der Wandmalerei allein sich vollkommen und würdig offenbaren zu gemeine und Bleibende gerichtete Kunst vor allen Einsprüchen gesichert glauben. Der Ernst des monumentalen Stils war ihm Bedürfnis. Die Erschei-



Huldigung. Skizze von Hans von Marées.

können. Schon die Garantie der Dauer war ihm bei der festen Mauerfläche erwünscht. Dann aber konnte er hier auch am ehesten seine auf das All- nungen zu typischer Gestalt zu läutern, die Ordnung der Körper im Raum bis zum Eindruck der Notwendigkeit zu klären, schien ihm das erste Ziel

der künstlerischen Arbeit. Und wenn er auf Wandmalerei als wünschenswerteste Aufgabe hindrängte, so war dabei mitbestimmend das Verlangen, sein Bild auch in einen unveränderlichen und gesetzlichen Zusammenhang aufgenommen zu wissen. Bilder können nicht beliebig da oder dort aufgestellt werden; sie verlangen eine Umgebung, die mit ihnen harmonirt oder vielmehr, der vorhandene Raum giebt erst das Gesetz für die malerische Komposition.

Die Gelegenheit, eine wirkliche Wandmalerei auszuführen, ist Marées im Jahre 1873 geworden, als er in der zoologischen Station zu Neapel einen Saal mit Fresken ausschmücken sollte. Die Arbeit wurde damals rasch und glücklich erledigt, doch bedauerte Marées später, dass er den Auftrag nicht in reiferen Jahren bekommen habe. Als er sich der Aufgabe ganz gewachsen glaubte, kam eine ähnliche Gelegenheit — trotz allem Hoffen und Harren — nicht mehr. Einen Ersatz suchte der Künstler mehrmals in Kompositionen, die zusammengestellt und mit einigen architektonischen Gliedern verbunden werden sollten. Die „Werbung“ wie die „Hesperiden“ sind so das Mittelstück eines Ganzen, das durch zwei Seitentafeln und einen Sockel vervollständigt wäre. Das Schlussblatt der Fiedlerschen Mappe bietet eine anschauliche Vorstellung davon und ich muss darauf um so mehr verweisen, als die Seitenbilder erst das Mittelbild ins richtige Licht setzen: die vielen Vertikalen erhalten dort — in sitzenden und gebückten Gestalten — ihr Gleichgewicht und ihre Ausgleichung.

Marées' Bilder waren immer völlig fertiggestellt, bevor er an die malerische Ausführung auf der Bildtafel ging; hier aber konnte er zu einem befriedigenden Abschluss niemals gelangen. Er stellte Forderungen, denen er mit seinen Mitteln nicht gerecht zu werden vermochte. Mit einer fast leidenschaftlichen Empfindung für die plastische Erscheinung begabt, verlangte er auch vom Bilde eine Wirkung, die bis zur völligen Illusion gehen sollte. Anstatt bei einem gewissen Punkte innezuhalten, überarbeitete er nun das Bild immer von neuem, solange, bis es verdorben war. Er hatte sich ein eigenes Malverfahren, in Tempera, angeeignet; Olfirnisfarbe hasste er und gab ihr schuld an aller Unklarheit in der Malerei. Und doch glaubte er wieder ihrer Beihilfe sich nicht entschlagen zu können, wenn er seinen Figuren die Kraft der Erscheinung verleihen wollte, die ihm vorschwebte. Ratschlägen war er taub und so mussten seine Freunde das traurige Schauspiel mit ansehen, wie die herrlichsten Schöpfungen, eine nach der anderen, rettungslos dem Verderben anheimfielen.

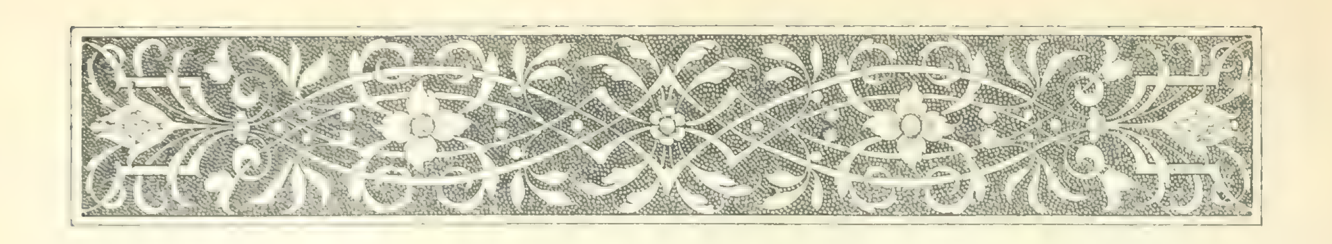
Wer etwa dem Künstler einen Vorwurf machte, dass seine Bilder nie zum Abschluss kämen, dem antwortete er mit dem Paradoxon, die „fertigen“ Bilder der anderen Maler seien überhaupt noch nicht angefangen. Was er damit meinte, ist nicht schwer einzusehen.

Marées fing in der Kunst immer an mit den elementaren Verhältnissen. Sich abzugeben mit dem Ausdruck einer Gemütsstimmung, mit der geistigen Formung eines historischen Vorgangs u. dergl. hielt er für verlorene Mühe, so lange man mit den allgemeinsten bildnerischen Grundlagen noch nicht ins reine gekommen sei. Hier gerade setzte er mit seiner Arbeit an und hier vermisste er bei anderen den nötigen Ernst. Ihm schien der Bau der Bilder das erste zu sein. Er rechnete mit Massen und Bewegungsrichtungen; mit Verhältnissen von Raum und Füllung u. s. w. und diese primären Momente wirken bei Marées so stark, dass selbst da, wo die Körper völlig verzerrt sind, das Bild noch einen bedeutenden Eindruck macht; wo aber das ganze Schönheitsgefühl des Künstlers überhaupt zum Ausdruck kommt, da erwartet den Beschauer ein Genuss seltener Art. Ein wunderbares Wohlgefühl scheint den Bildern zu entströmen, das sich dem Menschen in allen Fasern mitteilt und ihn eine Art von Erlösung empfinden lässt. Marées steht hier auf einer Stufe mit den Großen der Kunst und zwar in völliger Selbständigkeit.

Es ist ein trauriges Schicksal für ihn gewesen, dass er nicht nach allen Seiten seiner Vorstellungswelt Ausdruck geben konnte, dass zwischen Wollen und Können eine Kluft immer bestehen blieb. Er litt schwer unter diesem Verhängnis. Zeiten jubelnden Selbstgefühls wechselten mit tiefster Niedergeschlagenheit, um schließlich einer Art von Resignation Platz zu machen. Ein gewisser Zusammenhang mit dem Besten, meinte er aber, und eine wenigstens große Gesinnung werde dem Verständigen aus seinen Arbeiten doch entgegentreten [1]).

HEINRICH WOLFFLIN.

1) Unterdessen hat Herr Dr. Fiedler mit seiner Marées-Galerie dem bairischen Staate ein großartiges Geschenk gemacht. Dem Vernehmen nach sollen die Bilder in Schleißheim aufgestellt werden. Die Redaktion.



DER DOM ZU FÜNFKIRCHEN UND SEINE WIEDERHERSTELLUNG.

VON *G. SCHAEFER.*

MIT ABBILDUNGEN.

II.



IST ruhige Größe das Merkmal des Außenbaues des Domes, so besitzt der Innenbau bei aller Einfachheit der Konstruktion das Gepräge höchster Kunstherrlichkeit durch eine überraschende Mannigfaltigkeit und Schönheit seiner Ausstattung. Als ich, das Herz voll Ahnung, zum ersten Mal das hehre Gotteshaus betrat, war mein Staunen so groß, dass mir unwillkürlich die Worte entfuhren: „Das ist die Palatina von Ungarn!" Aber auch jetzt wüsste ich den Eindruck dieses wunderherrlichen Inneren nicht besser zu kennzeichnen. — Tritt der Besucher durch das Westportal ein, so gelangt er zunächst in eine nach allen Seiten sich öffnende, weil nur die Breite des Mittelschiffes einnehmende freie Vorhalle, welche von sechs Kreuzgewölben überspannt ist und die Orgelempore trägt. Als mittlere Stützen der Halle dienen vier Prachtsäulen aus lichtrotem Salzburger sogen. Urbano-Marmor; ihre korinthisirenden Kapitäle sind golden; die Basamente folgen attischer Norm mit Hinzufügung romanischer Eckknaggen. Die seitlichen Stützen bestehen aus kantigen Pfeilern, welche teils an der Westwand ihren Halt finden, teils östlich an die mächtigen Vorderpfeiler des Langhauses sich anlehnen. — An der Südseite der Vorhalle ist zwischen dem Westwandpfeiler und dem freistehenden Kreuzpfeiler eine zur Orgelempore führende steinerne Wendelstiege eingefügt, deren luftiger Aufbau mit zierlichen Säulenstellungen aus lichtgrauem Salzburger Untersbergmarmor von trefflicher Wirkung ist und reizende Durchsichten in die Schiffräume gewährt. Den Abschluss nach oben bildet eine reichgegliederte der ganzen Empore entlang laufende Folge von lichtroten Marmorsäulchen mit gemeinsamem Decksims. In ähnlicher Weise ist das Brüstungsgeländer durchgebildet. Neben der quellenden Reliefornamentation in fein geschwungenen Vegetativgebilden mit strahlender Vergoldung ist auch der Figurenplastik durch psallirende Engel in den Spandrillen der Arkaden Raum gegeben.

Hindurchgeschritten erblickt der Beschauer hoch über sich einen aus den Halbsäulen des ersten Pfeilerpaares im Kirchenschiff aufsteigenden großen Gurtbogen, welcher Vorhalle samt Orgelempore vom Hauptraum scheidet. Dann bezeichnen drei weitgespannte Arkadenpaare die dreischiffige Einteilung, worauf ein zweiter großer Gurtbogen folgt, welchem die Bedeutung als Triumphbogen zukommt, da er den Zugang in die höher gelegene, über der Unterkirche ansteigende Ostpartie vermittelt. Den beiden großen Gurtbögen entsprechen in den Seitenschiffen ähnlich gestaltete kleinere Bögen, eine Anordnung, welche abgesehen von ihrem struktiven Zweck der Absteifung der Langmauern den gesamten Innenbau in drei Abteilungen gliedert: Vorhalle mit Orgelempore, Kirchenschiff mit Laienaltar und Hochchor mit Hauptaltar im Sanktuarium und dahinter liegendem Presbyterium. — Die Arkadenpfeiler des Kirchenschiffes zeigen quadratische Grundgestaltung und attisirende Basamente; in der Längsrichtung sind sie mit Halbsäulen versehen, aus denen die Archivolten hervorwachsen. Über Pfeilern und Arkaden steigen die auf jeder Seite des Langhauses von je sechs Rundbogenfenstern mit polychromen Butzenscheiben durchbrochenen Hochwände bis zur Flachdecke hinan. — Mögen die Abmessungen der drei Schiffe noch so beträchtlich sein (Höhe des Mittelschiffes bis zum Rahmenwerk der Decke 21 m 20 cm, Höhe der Arkaden 12 m 80 cm, Höhe der Seitenschiffe 13 m 55 cm; Länge von der Westwand bis zum Hochchor 35 m 20 cm, mit Hinzurechnung von 8 m Vorhallen-

länge bis zum Gurtbogenmittel; Gesamtbreite des Komplexes der drei Schiffe 22 m 30 cm, einschließlich der 11 m betragenden Breite des Mittelschiffes, so kann doch kein Zweifel darüber obwalten, dass die Hochwände eine bedeutsame Mannigfaltigkeit *architektonischer* Gliederung nicht besitzen.

Dennoch wird jeder Tadel verstummen bei der Erwägung, dass eine auf machtvolle künstlerische Wirkungen ausgehende Eigenart des romanischen Baustils darin besteht, die zwischen Arkatur und Lichtgaden sich ausdehnenden glatten Wandflächen der malerischen Schwesterkunst zu überlassen, um vornehmlich an diesen Stellen und umrahmt von sprudelnder Ornamentation ihre Schöpferkraft in großartigen *Bildercyklen* zu bewähren. Und das ist im Fünfkirchener Dom im reichsten Maße der Fall durch die phantasievolle Pracht und strahlende Augenweide der dekorativen und figürlichen Ausstattung, womit die Wandflächen verschwenderisch und doch in wohlthuendstem Rhythmus bedeckt sind. Schon die Fugen der Pfeilerwerkstücke erglänzen feierlich wirkend in Gold; weiter nach oben schießen senkrechte Streifen bis zur Decke hinan und von Feld zu Feld laufende wagerechte Simse sind in die Flächen eingezeichnet und von symbolischen Gebilden belebt, die ihre Richtung versinnlichen. Volle Farbentöne wechseln darin mit gemischten Tönen in vielstimmigen Akkorden und mit so glücklicher Wirkung, dass die polychromen Gebilde in der Nähe betrachtet einzeln vom Grunde sich abheben, dagegen in größerer Entfernung gesehen zu einem reizenden Ganzen sich verschmelzen. Die großen Felder aber sind organische Glieder einer ganzen Kette von weihevollen, der heiligen Schrift und der Apostelgeschichte entnommenen Vorgängen, die als ausgedehnte Bilderfriese auf goldgemusterten Hintergründen und mit erklärenden Schriftbändern versehen den Gesamtraum der drei Schiffe durchziehen und in der Weise sich verteilen, dass im Mittelschiff der alte Bund als Verheißung, im Chor der neue Bund als Erfüllung der göttlichen Offenbarungen, ferner in den Seitenschiffen Vorgänge aus dem Leben und Wirken der Apostel Petrus und Paulus in langen Reihen zur Darstellung gebracht sind. Darüber schauen von den Fensterpfeilern des Hauptschiffes die würdigen Gestalten der großen und kleinen Propheten und an den entsprechenden Stellen im Hochchor die ernsten Figuren der Kirchenväter auf die gläubige Gemeinde hernieder. Auf den Feldern der Arkadenzwickel erscheint in Medaillonumrahmungen eine Folge von Brustbildern derjenigen Päpste, welche sich im Laufe der Jahrhunderte um das Bistum Fünfkirchen besonders verdient machten. — Die Grundgedanken dieser Gemäldereihen haben den hochwürdigsten Herrn Bischof Ferdinand Dulánszky Excellenz zum Urheber; bei der systematischen Bearbeitung war der bischöfliche Sekretär, Hr. P. J. Poszgay in anerkennenswerter Weise mitbeteiligt.

Komposition und Ausführung dieser in Kalkfarben al secco, mithin auf trockenem Grund gemalten Wandbilder waren, was die Darstellungen biblischen Inhalts und einzelner Heiligenfiguren im Hochschiff und Hochchor betrifft, den bewährten Meisterhänden des Professors Karl Andreä (geb. 1823 zu Mülheim bei Köln), früher in Dresden, jetzt in Sinzig am Rhein wohnhaft, anvertraut, während der Historienmaler Moritz von Beckerath (geb. 1838 in Krefeld), ehemals zu Düsseldorf, gegenwärtig zu München ansäßig, den Apostelcyklus mit Meisterhand geschaffen, nachdem er zuvor neben Andreä kompositionell wie malerisch auch an der Hochschiffserie selbstthätig wirksam war. Schon die Namen der beiden Künstler bürgen dafür, dass ihre Werke mit einer gewissen altertümelnden Richtung landläufiger Kirchenmalerei und deren Mängeln und Gebrechen nichts gemein haben können. Wir begegnen vielmehr dem erfreuenden Schauspiel, dass Karl Andreä die in seinen Wanderjahren empfangenen Impulse des großen Cornelius im eignen Geiste und mit eigener Kraft wohl zu verwerten wusste, und dass Moriz von Beckerath nicht umsonst bei Schwind in die Lehre gegangen ist und ebenfalls durch eigene Begabung und eigenes Studium sich weitergebildet hat. In der langen Reihe gruppenreicher Schöpfungen der beiden Meister bewährt sich eine erstaunliche Erfindungskraft und Energie des Ausdruckes. Die heiligen Personen sind erfüllt bald von Hoheit und Würde, bald von Anmut und Holdseligkeit, und nirgends fehlt es an treffender Charakteristik vereint mit Reinheit der Zeichnung und Schönheit der Farbengebung. Kompositionen wie beispielsweise die Erschaffung des ersten Menschenpaares und das heilige Abendmahl nebst manchen Apostelscenen, obwohl hundertfältig durch die Kunst früherer Zeiten veranschaulicht, überraschen durch dramatisches Leben und Originalität der Auffassung zugleich; sie zeigen aber auch, dass die moderne religiöse Malerei in erlaubtem Selbstgefühl es ablehnen darf, Sklavin schemenhaft archaistischer Nachahmung zu sein, dass sie vielmehr Anspruch darauf hat, als Freigeborene mitzuthun, wo immer es gilt, das Wort des biblischen Sängers zu verherrlichen: „Herr, ich liebe Deines Hauses Zier.“ — Von Architekt Gustav Bamberger in

Wien (geb. zu Würzburg), am Polytechnikum und in der Schmidtschule der Wiener Kunstakademie gebildet, stammen die Entwürfe des trefflichen ornamentalen Schmuckes der drei Domschiffe, welcher unter seiner Leitung von den Dekorationsmalern Jobst zu Wien ausgeführt ist.

Einen würdigen Abschluss nach oben findet die Kunstherrlichkeit des Hochschiffes durch die getäfelte Flachdecke, deren Gliederung in manchem Betracht an die berühmteste aller vorgotischen Sakraleindeckungen gemahnt: an die Decke der St. Michaeliskirche zu Hildesheim. Reich vergoldetes, kraftvoll aus Eichenholz geschnitztes Rahmenwerk umgiebt eine dreifache Reihe von Feldern, von denen die mittleren rhombisch gestaltet sind und malerische Darstellungen der zwölf Apostel enthalten, während die seitlichen Felder rechteckige Form haben und Bilder von ungarischen Heiligen aufweisen. An den Stabwerkkreuzungen haften vergoldete plastische Rosetten auf dunkelrotem Grunde, und schmuckvolle Simszüge mit Zahnschnitten auf zierlichen Konsolen sind dazu bestimmt, die Last der Holzdecke nach allen Seiten hin aufzufangen. Technisch beachtenswert dürfte noch sein, dass die Decke mit der eisernen Dachkonstruktion des Hochschiffes verbunden und zwischen Eisentraversen massiv gewölbt ist, sowie dass die von dem Rahmenwerk umschlossenen Bildflächen ihren Halt an Drahtnetzen mit angeworfenem Putzgrund finden. Die Flachdecken der Seitenschiffe sind einfacher gehalten, insofern sie auf figürliche Darstellungen verzichten; sie wirken gleichwohl charaktervoll durch die gemalte und vergoldete Ornamentirung ihres kräftigen wohlstilisirten Getäfels.

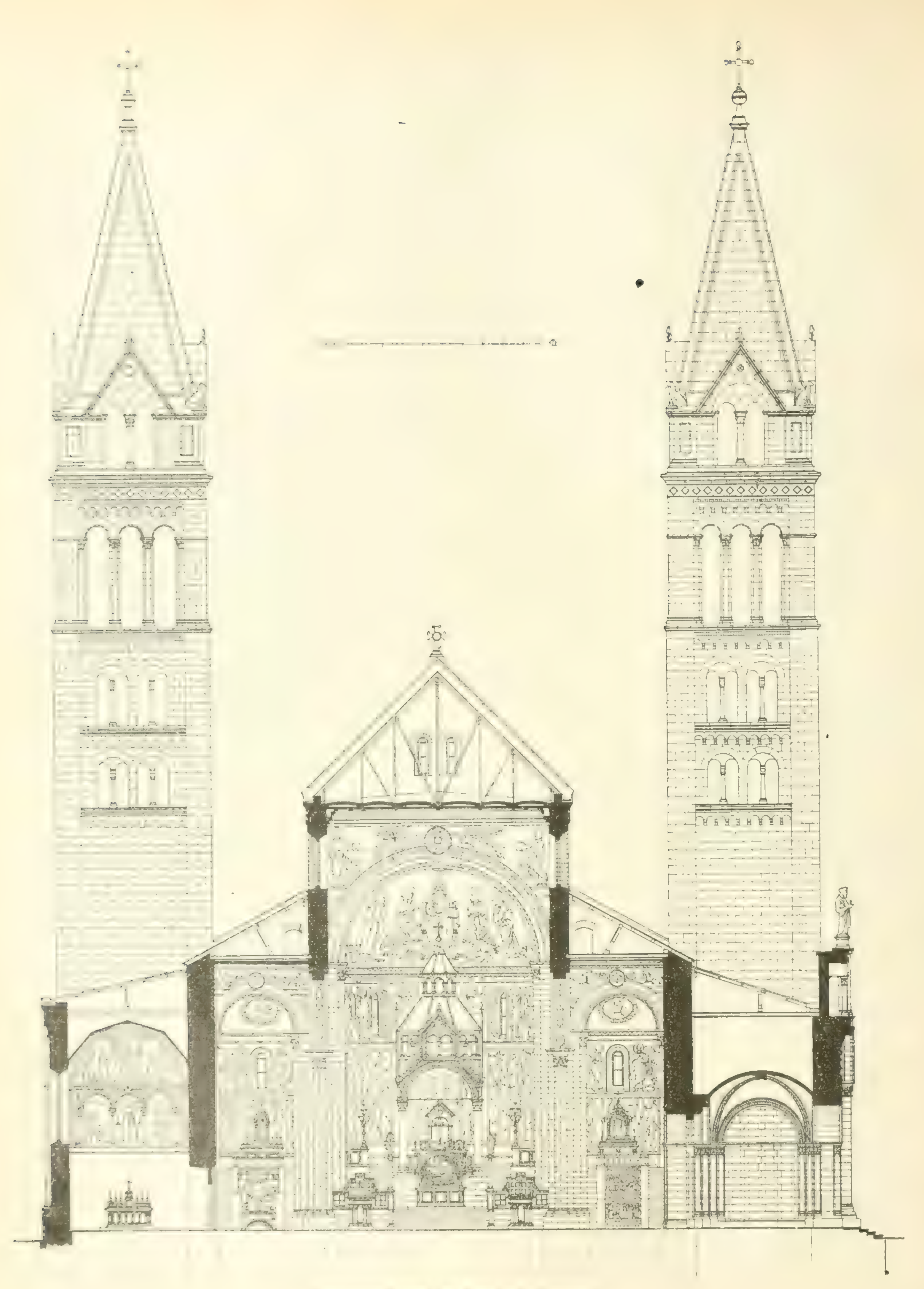
Aus den Nebenschiffen führen Rundbogeneingänge in je zwei auf der Nord- und Südfront gelegene geräumige Kapellen; ihre Thürflügel sind aus Eichenholz geschnitzt und mit zierlichen in den Formmotiven auf Vorder- und Rückseite wechselnden Flachornamenten bedeckt. Die dem Westportal zunächst gelegene südliche Corpus Christikapelle erhält ihr Licht durch vier Rundfenster mit ähnlichen farbigen Butzenscheiben wie im Lichtgaden des Hochschiffes. Hier ist die flache Eindeckung zu Gunsten einer erhöht gegliederten Decke verlassen, deren Querschnitt aus drei Seiten des Achtecks sich zusammensetzt. Drei auf kräftigen Konsolen fußende Gurtbögen teilen die Decke in Kompartimente ab, an welchen die Grundfarbe des Eichenholzes beibehalten ist und nur an einzelnen Stellen Vegetativornamente in Gold und Polychromie zur Verwendung gekommen sind. Der Marmoraltar ist ein Meisterwerk aus der Zeit der Hochrenaissance und blieb seines Kunstwertes wegen mit Recht dem erneuerten Dom erhalten; das Drachenwappen daran deutet auf den Bischof Georg Szathmáry (1505–1521) als Stifter. Im Aufbau wie im Schmuckwerk des Altares sind die Gesetze des Stiles auf's feinste beobachtet, insbesondere an den flankirenden Pilastern und dem darüber hinziehenden Fries, deren Reliefornamentation mit zum Schönsten und Meißelfertigsten gehört, was jene Aera auf dem Gebiet der Vegetativverzierung geleistet hat. Minder geglückt ist das Halbrund der Attikabekrönung mit dem Reliefbild Gottvaters nebst Palmettenzug; die Arbeit hat etwas Schwerfälliges und verrät jüngeren Ursprung. Die Mitte des Altares enthält in perspektivischer Vertiefung ein Tabernakel mit Seitengruppen von selbdritt angeordneten, in Anbetung knieenden Engeln, ein Zeichen, dass das Kunstwerk von Anbeginn als eucharistisches Heiligtum und für den Gottesdienst der Pfarrgemeinde bestimmt war. Diesem Zweck wird die Kapelle auch ferner gewidmet bleiben, worauf Taufstein, Kanzel, Sänger- und Orgelempore, sowie die nebenan im Turmraum befindliche Sakristei hindeuten.

Aber auch die Kunst der Malerei hat in dieser Kapelle würdige Vertretung gefunden teils durch ausgedehnte Wandgemälde biblischen Inhalts teils durch Pfeilerfiguren und Medaillonbilder von Heiligen, welche oberhalb eines polychromen Teppichsockels anheben. Gruppengemälde wie Einzelfiguren haben die Verherrlichung der Eucharistie durch Konkordanzvorgänge aus dem alten und neuen Testament zum Gegenstand. Sie sind gleich vortrefflich in der Gedankenfolge wie in der Ausführung und geschaffen von Professor Karl Lotz in Budapest, geb. 1833 zu Homburg v. d. Höhe. — Die dem heil. Maurus geweihte zweite Kapelle an der Südseite des Langhauses dient als heizbarer Winterchor für die gemeinsamen Gebete der kirchlichen Tageszeiten des bischöflichen Kapitels. Der Raum stimmt tektonisch wie dekorativ mit der vorigen Kapelle überein, insofern auch hier die durch Gurtbögen abgeteilte Decke erhöht gegliedert und durch polychrome und vergoldete Vegetativverzierungen belebt ist. Der Altar — im Kernbau aus goldornamentirtem Siebenbürger Kalkstein, in der Säulung aus Marmor — enthält als Martyrergrab die hinter einem Bronzegitter sichtbaren Reliquien des heil. Faustinus, ein päpstliches Geschenk aus den römischen Katakomben. Die Hochwände der Kapelle sind von Professor Bartholomäus Székely in Budapest, geb. 1835 zu Klausen-

burg, Schüler Piloty's und Gallait's, mit Vorgängen aus dem Leben des heil. Maurus geschmückt; sie zeigen den Heiligen teils in seiner Zurückgezogenheit und lehramtlichen Wirksamkeit als Ordensmann des Benediktinerklosters Martinsberg bei Raab, teils als Bischof von Fünfkirchen in seinen Beziehungen zu den Königen Stephan und Andreas I. Außer diesen gruppenreichen Scenen brachte der Künstler an Altarseiten und Fensterpfeilern Einzelfiguren von Heiligen aus verschiedenen Jahrhunderten zur Darstellung. Sämtliche Wandgemälde geben Zeugnis von bedeutender dramatischer Entwickelung und bekunden eine ungewöhnliche Kraft des Kolorits als hervorragende Eigenart des Meisters. Gleichwohl dürfte es kein Wagnis sein zu bezweifeln, ob diese alles beherrschende Dramatik und Farbenglut, welche unter Umständen für galeriemäßigen Schmuck in Profangebäuden geeignet sein mag, die gleiche dominirende Rolle in gottesdienstlichen Räumen beanspruchen soll. Des Künstlers großes Talent in allen Ehren: ein weises Maßhalten, „die Beschränkung des Meisters", welche Goetne empfiehlt, wäre hier wohl am Platze gewesen, ohne der künstlerischen Wirkung Eintrag zu thun.

Das nördliche Heiligtumspaar, die größere Marienkapelle und die kleinere Kapelle zum heiligen Herzen Jesu, strahlen ebenfalls in ungewöhnlicher Kunstfülle. Die Marienkapelle zeigt eine aus dem halben Zehneck konstruirte, nahezu tonnenförmige Eichenholzdecke mit teils vergoldeten, teils polychromirten Lilien und Rosen als Sinnbildern der Unschuld und Jungfräulichkeit der Gottesmutter. Symbolische Zier ähnlicher Art füllt einen das Auflager der Decke begleitenden Fries. Darunter folgen auf den durch eine gemalte Arkatur architektonisch aufgelösten Wandflächen umfassende Schilderungen aus der Geschichte des ungarischen Königtums und die Verherrlichung der allerseligsten Jungfrau als Himmelskönigin und Patronin von Ungarn, nebst Einzelfiguren von Heiligen an den Fensterpfeilern: alles Werke von Professor Székely. Der Altar ist an den Seiten der Mensa als eine durch Marmorsäulchen abgeteilte Arkatur behandelt mit stilisirten Relieflilien in den ebenfalls marmornen Füllungen. Als Widmung des Heiligtums liest man auf einer lichten Marmorplatte des Kruzifixpodiums die in Gold eingelegte Majuskelinschrift: *Divae Mariae Patronae Hungariae.* — Die Herz-Jesukapelle weicht in der Deckenspannung von den übrigen Seitenkapellen ab und erglänzt in einer prachtvollen kassettirten Flachdecke von erstaunlicher Mannigfaltigkeit ihrer Linear- und Vegetativornamentation. Der gemalte Fries besteht hier aus einem breiten Schriftband nebst Medaillonbildern von Heiligen und begleitet von lebhaft bewegtem Rankenwerk. Die darunter angeordneten großen Wandgemälde von der Hand des Professor Karl Lotz enthalten an den Langwänden Darstellungen aus der Passion, an der östlichen Schmalseite die Geburt Christi als Altarbild und an der westlichen Schmalseite die Legende von der visionären Erscheinung, wonach das Heiligtum den Namen trägt. Als Hauptzier des mit Säulenstellungen, symbolischen Weinreben und Flächeninkrustation in verschiedenfarbigem Marmor ausgestatteten Altares erhebt sich über der Mensa eine von dem Budapester Bildhauer Georg Zala modellirte, 1 m 30 cm hohe Herz-Jesustatue in Goldbronze als strahlender Mittelpunkt des Ganzen. — Erwähnen wir noch kurz die in der Flucht der nördlichen Kapellenreihe, aber schon im Presbyterium gelegenen, mit Kreuzgewölben versehenen und eben nicht sakralmäßig in Farbe gesetzten beiden Kapitelsakristeien, von denen die kleinere mit dem als Schatzkammer dienenden nordöstlichen Turmgeschoss in Verbindung steht, und kehren wir in das Langhaus des Domes zurück, um nun der Ostpartie des Innenbaues als Glanzpunkt der Gesamtanlage unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Vom Hauptschiff aus betrachtet, deutet schon die vielstufige Erhebung des Chores mit Bestimmtheit auf das Vorhandensein einer Krypta von namhaften Abmessungen hin. Und doch wird die Erwartung des Beschauers weit übertroffen, wenn er beim Hinabsteigen aus der Oberkirche einen an Alter wie an Schönheit bedeutsamen Sakralraum betritt, für welchen die Bezeichnung Krypta im gewöhnlichen Sinn nicht ausreichend erscheint, denn er befindet sich zu seiner Überraschung in einer aus fünf Schiffen bestehenden großartigen Unterkirche, die durch ihre beträchtliche Ausdehnung und seltenen Höhenverhältnisse, wie überhaupt durch ihren monumentalen Charakter imponirend wirkt und innerhalb der ungarischen Denkmälerzone, ja weit darüber hinaus ihresgleichen sucht. Sie erstreckt sich über die volle Breite der hochragenden Chorpartie und reicht in der Länge von der Apsidentrias bis zur Mitte des dritten Arkadenpaares. Die beiden vierzehnstufigen Zugänge des Heiligtums beginnen in den Nebenschiffen nahe bei den in der Oberkirche zum Hochchor ansteigenden Freitreppen; sie waren zu Anfang des 18. Jahrhunderts unter Bischof Nesselrode vermauert worden und ein einziger in der Mitte des Hauptschiffes neuangelegter Stufengang sollte



Querschnitt durch den Dom zu Fünfkirchen.

dafür Ersatz bieten. Es war eine der schwierigsten Aufgaben des jetzigen Umbaues, die alten Krypteneingänge unter Beseitigung des mittleren Stufenganges wieder zu öffnen und sie mit der erneuerten Choranlage samt Ambonen in organischen Zusammenhang zu bringen. — Ein hervorragendes Interesse gewährt gleich beim Eintritt in die Zugänge der ihre Wandflächen begleitende alte plastische Schmuck, auf dessen kunstgeschichtliche Bedeutsamkeit wir nach der architektonischen Erläuterung des Bauteils zurückkommen.

Der ohne die Apsidengliederung 20 m in der Längsrichtung und 21 m 20 cm in der Breite messende Raum der Unterkirche wird — die Mittelapsidenwölbungen ungerechnet — von fünfundzwanzig Kreuzgewölben überspannt, deren Scheitelpunkte 4 m 7 cm über dem mosaicirten Fußbodenbelag sich erheben. Der Komplex der drei mittleren Kryptenschiffe entspricht in seinen Breiteverhältnissen der Hochschiffbreite der Oberkirche und endigt mit runder Apside, während die tonnengewölbten Apsiden der Nebenschiffe geradlinige Abschlüsse aufweisen. Vor der Apsidialgruppe und ihrer ganzen Ausdehnung entlang liegt eine dreistufige Treppenflucht. Die Mittelschiffteilung, welche auch auf die Apsis sich erstreckt, geschieht durch nahezu 3 m hohe Säulen mit Würfelkapitälen und attisirenden Basamenten. In diesem Komplex fußen die Gurtbögen der Wölbungen teils auf den Säulenabaken, teils lehnen sie sich unter Kragsteinvermittelung an die Flanken von vier wuchtigen Rechteckpfeilern, deren tektonische Hauptaufgabe darin besteht, den Chorpfeilern der Oberkirche als Stützen zu dienen. Die Gurtbögen der Nebenschiffe ruhen einerseits ebenfalls auf Säulenabaken und Stützpfeilerkonsolen, anderseits endigen sie kragsteinartig an den Abschlusswänden. Die Funktion als Gurtbogenträger haben noch andere Säulenstellungen, welche zwischen den beträchtlichen Abständen des östlichen Pfeilerpaares und den Apsiden angeordnet sind. Aus dieser Abteilung führen seitliche Eingänge in die Untergeschosse der Osttürme, wo sich die Heizvorrichtungen für Krypta, Mauruskapelle und Kapitelsakristeien befinden. — Die Altäre in den beiden Nebenapsiden beschränken sich auf eine schlichte Mensaanlage mit bescheidener frühromanischer Verzierung des Steinwerkes, entsprechend den einfachen Viereckhallen, worin sie stehen. Die reichere Tektonik der runden Mittelapside und ihrer über vier Säulenstützen baldachinartig entwickelten Kreuzwölbung, sowie der hinter den Säulen frei gelassene, zu mancherlei Auszier und strahlender Beleuchtung geeignete Umgang gaben Veranlassung, den dortigen Hauptaltar schmuckvoller zu gestalten und als heiliges Grab mit beziehungsvollen Reliefsymbolen und der liegenden Statue des in der offenen Altartumba ruhenden Erlösers auszubilden, als weihevolle Stätte für die Passionsandachten am Karfreitag.

Das Tageslicht wird der Unterkirche teils durch die fünf Apsidenfenster, teils durch je drei an den Langseiten angeordnete Öffnungen zugeführt. Der Lichteinfall der letzteren wird zwar durch jüngere Anbauten etwas verkümmert, ist aber noch immer in genügender Stärke vorhanden, um das Innere mit Tageshelle zu erfüllen und die ungewöhnliche, überall die Ausführung durchdringende Klarheit und Sicherheit des baukünstlerischen Bewußtseins erkennen zu lassen, welche dem Werke seine erhabene Schönheit verleiht. Die Wirkung ist am vollkommensten, wenn wir seitwärts der Mündung der Zugänge eine solche Stellung einnehmen, dass wir die vier Pfeiler und zugleich die sechzehn Säulen der großräumigen Halle mit einem Blick überschauen: ein Bild von edlem Rhythmus und reizvollen perspektivischen Durchsichten. Die wohlerhaltene Unterkirche lässt sich sonach als denjenigen alten Bauteil des Domes bezeichnen und rühmen, wo eine gewaltige Kraft des Baugedankens, vereint mit gediegenem tektonischen Wissen und feinfühligem stilistischen Können sich kundgiebt, Vorzüge, die dem leider unbekannten romanischen Werkmeister in seltenem Grade eigen waren, ihm zu hoher Ehre gereichen und sein Andenken bei der Nachwelt dauernd erhalten.

Um so lebhafter müsste unser Bedauern sein, wenn der im Zuge begriffenen, des hehren Kryptenraumes wenig würdigen, weil gradezu dürftigen Ausmalung kein Einhalt geschehe und nicht bessere Wege angewiesen würden. Was wir davon an den Hochwänden gesehen, geht im ganzen über eine in ermüdender Monotonie sich wiederholende tapetenmäßige Schablonirung nicht hinaus, wobei der monumentalen Kunst nicht die geringste Freistätte gegönnt ist. Einiges Rankenwerk an Gurtbögen und etliche sinnbildliche Hirsche und Pfauen in der Hauptapsis können doch nicht mitsprechen, wo von Monumentalmalerei die Rede sein soll. Die in den Wölbekappen auf weißen oder blauen Gründen zerstreuten Goldsterne aber — an und für sich schon ein steriler und abgenützter Zierbehelf landläufiger Kirchendekoration — sind hier um so weniger an richtiger Stelle, weil ihre Anordnung als Symbol des gestirnten Himmelsraumes wohl an emporragenden, den Hochbau abschließenden Eindeckungen Sinn haben

kann, nicht aber an tiefgelagerten Kryptenwölbungen, welche, weit entfernt nach oben auszuklingen, die volle Wucht des Hochchores zu tragen haben. Wir halten es für ausgeschlossen, dass der geniale Baumeister des Domes den weißbinderhaften Zustand der Unterkirche persönlich gesehen, geschweige denn gebilligt hat, ein Zustand, der in Friedrich von Schmidts Geist weder gedacht noch ausgeführt ist. Soll die Wirkung des Prachtdomes vom Ganzen ausgehen, so gilt es, hier gründlich Wandel zu schaffen. Auf die Frage nach dem Wie antwortet die Krypta selbst, indem sie wie mit Fingern auf den plastischen Figurenschmuck der Stufenzugänge hindeutet, welchem eine im Zeitenlaufe leider untergegangene hochmonumentale malerische Ausstattung des Heiligtums sicher entsprochen hat. Dies führt uns zu den Reliefzügen der Zugänge selbst.

Sowohl die Treppenwangen, welche sich bis zur Höhe des Chorfußbodens erheben, wie die vorderen Stirnwände der Stufengänge sind über und über mit figürlichen Reliefskulpturen bedeckt. Das Material ist Siebenbürger und zwar Klausenburger sogen. Nádas-Kalkstein. Die Bildwerke stehen in drei Reihen von je 80 cm Höhe übereinander. Durch einen auffälligen Parallelismus architektonisch-plastischen Gestaltens gemahnt diese Anordnung unwillkürlich an die Relieffolgen der Treppenwände des Königspalastes zu Persepolis und des pergamenischen Altares und ist nur dem Inhalte nach davon unterschieden, insofern dort Züge tributpflichtiger Völker und Scenen aus der hellenischen Heroensage die hinaufsteigenden Besucher, hier selbstverständlich christliche Gegenstände und zwar beziehungsreiche biblische Vorgänge die hinabsteigenden Beschauer begleiten. Bei der jüngsten Aufdeckung der Zugänge zeigten sich die meisten Skulpturen in so trostlosem Zustande, dass eine Ausbesserung nur stellenweise möglich und großenteils eine Neugestaltung im alten Sinn und Stil dringend geboten erschien. Und dies war künstlerisch wie kunstarchäologisch keine leichte Aufgabe, da der obere Teil der plastischen Werke, über welchen im vorigen Jahrhundert die Aufgänge zum Sanktuarium gelegt worden, weggebrochen war und das Fehlende nur mühsam mit Hilfe der im Schutt gefundenen Skulpturfragmente zusammengesetzt und ergänzt werden konnte, was dem schon oben als Domplastiker genannten Bildhauer Zala mit feinem Stilgefühl und anerkennenswertem technischen Geschick vorzüglich gelang. Die alten Überreste nebst anderen architektonisch-plastischen Bruchstücken vom früheren Dom, wie ornamentirte kleine Säulenschäfte, Kapitäle, Friese, Simse, sind zur Zeit in einer Halle der Bauhütte sorgfältig geschützt und harren der Aufstellung in einem besonderen Museum.

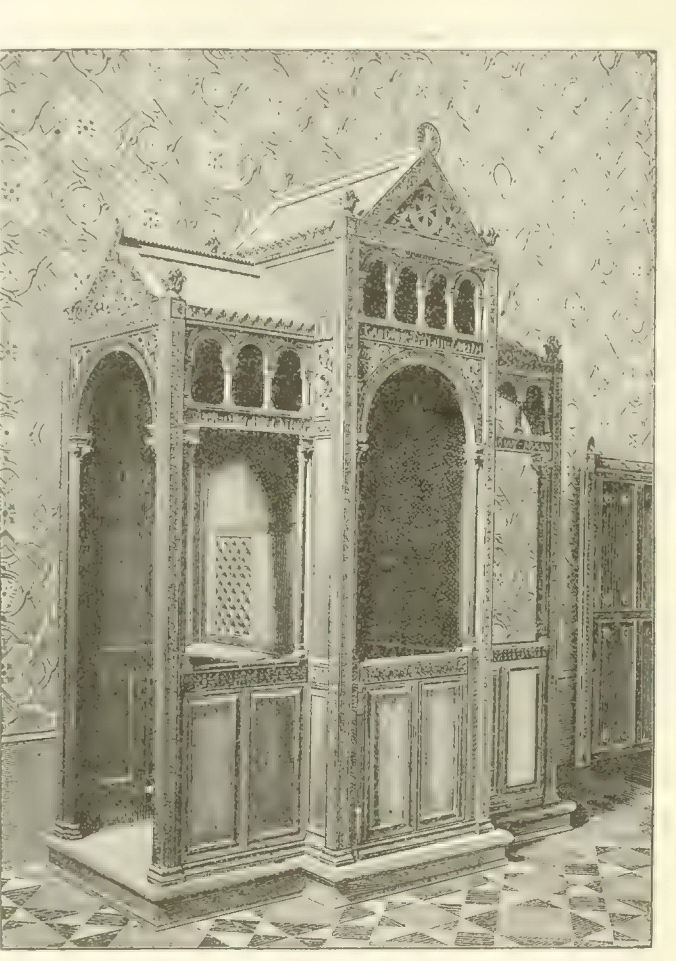
Ein Hauptverdienst beim Entwerfen des kunstarchäologischen Programmes zum Zweck der systematisch richtigen Aufeinanderfolge des ausgebrochenen trümmerhaften plastischen Schmuckes gebührt Hrn. Professor Zobor in Budapest, dessen rastloses und scharfsinniges Bemühen zur Ergründung des nachstehenden, den historisch-typologischen Bilderkreis erfüllenden Gedankenganges geführt hat. Innerhalb der nördlichen Kryptentreppe beginnt die erste Reliefreihe mit der Darstellung der Erschaffung des Weltalls. In acht Arkadennischen mit fein gemeißelten Rundsäulchen und reich verzierten Archivolten erscheint allemal Gottvater mit den Symbolen der Schöpfungsakte als Herr des Himmels und der Erde. Die vier Nischen rechts enthalten die Entstehung des Lichtes und des Firmamentes, die Trennung der Gewässer vom festen Lande und das Paradies mit dem Lebensbaum; die Nischenreihe links zeigt die Erschaffung der Himmelskörper, der Fische, Vögel und vierfüßigen Tiere, und als Schlussscene die Schöpfung des ersten Menschen. Über den Arkadennischen und durch kleine eingearbeitete Rosettenreihen davon getrennt, entwickeln sich je zwei weitere Bilderfriese mit zusammen zwölf Darstellungen aus der Genesis und dem Buche Exodus, vom Sündenfall bis zur Wanderung der Israeliten durch das rote Meer. Die gleiche Anordnung ist im südlichen Kryptenzugang beobachtet, wo die Arkadennischen die Geschichte des Samson augenscheinlich in dessen Bedeutung als Prototyp des Messias enthalten, während die untere der beiden darüber hinlaufenden Serien samt der Stirnwandfläche dem neuen Bunde gewidmet sind, mit Schilderungen aus dem Marienleben, wie Verkündigung, Heimsuchung und Christi Geburt, worauf die Anbetung des göttlichen Kindes durch die Hirten und die heiligen drei Könige, ferner der bethlehemitische Kindermord und die Flucht nach Ägypten folgen. Die obere Serie zeigt die Geschichte Jesu von seinem ersten Auftreten im Tempel unter den Schriftgelehrten bis zur Kreuztragung. Der Höhepunkt der Passion, das Erlösungswerk, vollzieht sich außerhalb der Kryptengänge in der auf dem Laienaltar im Mittelschiff des Domes dargestellten Kreuzigung. Der Gesamtcyklus aber erreicht seinen Abschluss in unmittelbarer Verbindung mit seinem Ausgangspunkt im nördlichen Kryptengang, wo auf der Stirnwand der thronende Weltrichter in der Herrlichkeit erscheint, umschwebt von Himmels-

boten und mit dämonischen Tiergestalten als Symbolen der überwundenen Hölle unter seinen Füßen. An den Seiten des Richters über Leben und Tod, Seligkeit und Verdammnis stehen auf kauernden Löwen der Erzengel Michael mit der Seelenwage und ein Cherub mit gezücktem Schwert.

Zu dem frühchristlichen malerischen Wandschmuck des Sacellums in der Tiefe der Domterrasse und zu dem modernen monumentalen Gemäldecyklus im Innern der Kathedrale gesellt sich so in schöner Trias die mittelaltrige plastische Bilderfolge der Kryptenzugänge als eine Leistung, welche durch originelle Anlage und Mannigfaltigkeit des Gegenständlichen innerhalb des romanischen Kunstkreises ihresgleichen sucht und in ihrer Art geradezu als ein Unikum erscheint. — Über Zeitverhältnis und Ursprung sind die Ansichten geteilt. Dr. E. Henßlmann, bei dessen Prüfung des Thatbestandes der größere Teil der Relieftafeln noch vermauert war oder in Schutt begraben lag, beansprucht dafür die zwanziger bis dreißiger Jahre des 13. Säkulums und Schuleinflüsse von Frankreich her, im Zusammenhang mit der französischen Nationalität des damaligen Fünfkirchener Bischofs Bartholomäus. Friedrich von Schmidt hingegen nahm die Mitte des 12. Jahrhunderts als Entstehungszeit an und erkennt in der Formensprache oberitalienische Einwirkungen mit antikisirenden Nachklängen. Ich bin geneigt, der letzteren Meinung mich anzuschließen und erwähne beispielsweise die Stilverwandschaft mit den Reliefzügen an den Taufbrunnen in S. Frediano zu Lucca von 1151 und S. Giovanni zu Verona, sowie die Analogie mit den Apostelfiguren in S. Zeno daselbst, welchen wohl die gleiche Zeitstellung gebührt. Antikisirende Merkmale aber finden sich am Kryptencyklus besonders in der Anbetungsscene der heil. drei Könige, deren Anordnung durchaus den nämlichen Vorgängen auf frühchristlich-römischen Sarkophagen entspricht. — So steht also hier ebenfalls Ansicht gegen Ansicht. Welche Entscheidung aber auch der wissenschaftlichen Kritik endgültig vorbehalten bleiben mag, soviel ist gewiss, dass diesen noch wenig in die allgemeine Kenntnis gedrungenen und nun völlig freigelegten Skulpturen in typologischem wie kunsthistorischem Betracht eine nicht hoch genug anzuschlagende Bedeutsamkeit innewohnt. Wohl ist richtig, dass die Wiedergabe biblischer Persönlichkeiten wie überhaupt des individuellen Lebens vielfach noch in sichtlichem Ringen begriffen ist und da und dort einem naiven, ans Bizarre streifenden Formenausdruck verfällt, wie u. a. in der Darstellung des Traumes der Magier, die, in einem einzigen Bette wie Drillinge hübsch nebeneinander liegend, die turbangeschmückten Köpfe aus gemeinsamer Decke hervorstrecken, oder wie Samson, welcher hier einen mit liebenswürdigem Naturalismus dargestellten Baum entwurzelt, aus dessen Laubwerk Vögel davonfliegen, und dort seiner Zerstörungslust nicht genug thun kann, indem er in zweimaligem Erscheinen eine Säule nach der anderen zu Fall bringt. Trotz alledem mangelt es nicht an unleugbaren Vorzügen der Komposition, die öfter von wohlthuendem Rhythmus bewegt ist und, wie schon bemerkt, das Fortleben antiker Tradition nicht verkennen lässt. Eines aber besteht, was über jeglichen Tadel erhaben ist, nämlich die über reiche stilisirte Flora und Fauna der an Arkaden, Simsen und Reliefumrahmungen sich ausbreitenden Ornamentation, die in Erfindung wie Technik dem Allerbesten zur Seite tritt, was jene Zeit auf dem Gebiet des verzierenden Schönen geschaffen hat. Diese erstaunlichen Arbeiten lassen auf eine hochentwickelte Schule schließen; sie sind des eingehendsten Studiums wert und eine wahre Fundgrube für den Ornamentisten romanischer Observanz.

Wir kehren in die Oberkirche zurück und stehen vor dem Aufgang zum Hochchor. Gewährten schon die Hallen des Langhauses ein Bild seltener Kunstherrlichkeit, so lässt sich ohne Bedenken von der Ostung sagen, dass dieser Bauteil in einzig dastehender Pracht strahlt, das Wort im strengsten und besten Sinn genommen. Kein Pfeiler und keine Säule, kein Bogen und keine Fläche, kurz kein Bauglied, gleichviel ob von hervorragender oder untergeordneter Bedeutung, ist hier ohne Zier geblieben: alles ist vom Geist der Kunst zauberisch berührt. Schon die beiden in die Pfeiler neben dem Aufgang eingebundenen Ambonen kündigen an, was den Beschauer in diesem Teil der Kathedrale erwartet. Diese Prunkcancellen ruhen auf Unterlagen mit Säulen von tiefrotem Salzburger Marmor aus Rothlangmoos, geschmückt mit goldenen Kapitälen und Basamenten. Bei jedem Ambo treten vier solche Säulen im Halbkreis geordnet aus dem Kern des Unterbaues vor, dessen Gliederung aus Flachnischen besteht, die zwischen den Säulen sich ausspannen und oben muschelförmig abschließen, während am Fuße bezwungene dämonische Tiergestalten kauern, als Symbole eitler Auflehnung gegen das vom Ambo herab verkündigte Wort Gottes. Die Füllungen der halbrunden Kanzelbrüstungen sind mit tiefgrünen Serpentinplatten ausgelegt und sämtliche Einzelformen wie auch die von Adlern gestützten Pulte schimmern in

Gold, wodurch übrigens dem Grundton des lichten, aus den Brüchen von ó Nádas in Siebenbürgen stammenden Kalksteinmaterials keinerlei Nachteil geschieht. Innerhalb des beträchtlichen Abstandes zwischen den beiden Ambonen steigt in stattlichen Breiteverhältnissen eine siebenstufige Marmortreppe auf, welche von zierlichen Stiegengeländern begrenzt ist, deren Säulchen aus feinem gelbem, rot geädertem Brocatello-Marmor reizend wirken. Auf den Geländerpostamenten der obersten Stufe steht ein Säulenpaar aus violettem Serpentin mit leuchtertragenden Engeln aus Bronze auf vergoldeten Kapitälen. In der Flucht dazwischen trennt eine trefflich stilisirte Goldbronze-Balustrade den Stufengang von dem freien Raum, worin der Laienaltar seine Stelle hat.

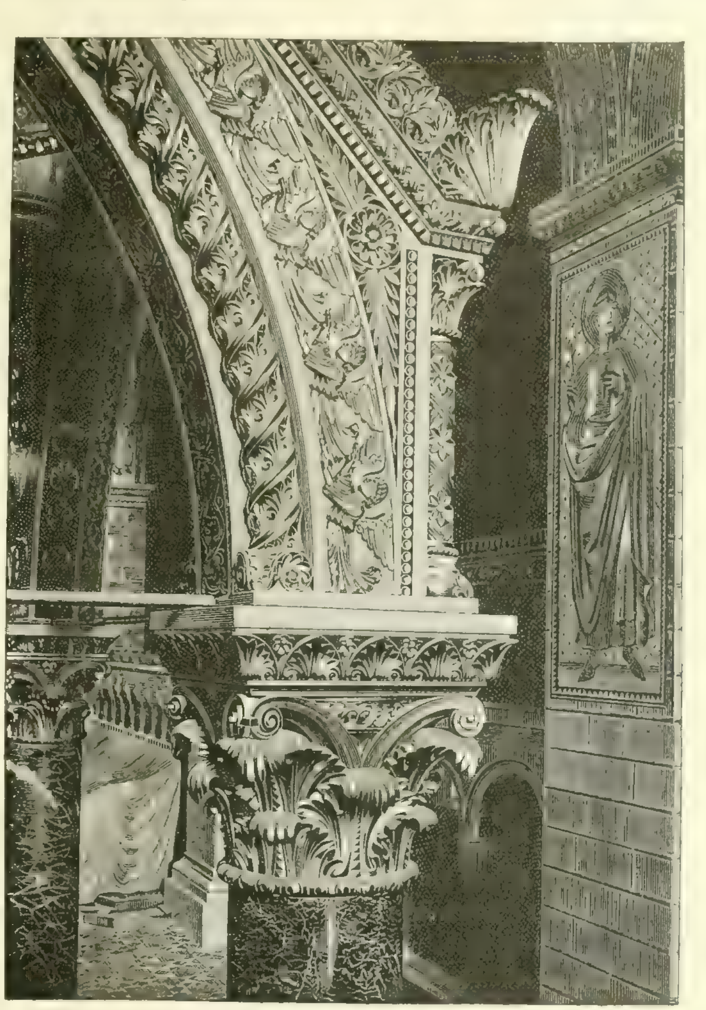


Beichtstuhl im Dom zu Fünfkirchen.

Die Altarmensa deckt eine 2 m 56 cm lange Monolithplatte aus Salzburger Urbano-Rosamarmor, während die Seitenflächen mit französischem geflammtem Sarancolin-Marmor getäfelt sind und die Ecken der Mensa von kleinen Säulen aus dunkelm belgischem Brêchien-Marmor gestützt werden. Der Altaraufsatz, das sogen. Retabulum, ruht auf zwei goldenen, glänzend ornamentirten Säulen und baut sich in überhöhter, reich gegliederter Halbkreisgestalt auf. Die Fläche zwischen den Säulen zeigt auf einem Medaillonfelde das Lamm Gottes. Im krönenden Bogen darüber prangt auf blauem Emailgrund ein Kruzifixus aus Goldbronze in Hochrelief, nach älterer Auffassung mit offenen Augen, langem Lendenschurz und nebeneinander genagelten Füßen. Maria und Magdalena in fein gefältelte Gewänder gehüllt knieen verehrend und trauernd vor dem verscheidenden Erlöser, welchen anbetende Engel mit hocherhobenen Flügeln umschweben. Der herbe Stil dieser modernen Relieffiguren mag auf den ersten Blick befremden; man wird sich jedoch erinnern, dass der Cyklus der Kryptaskulpturen in dem auf dem Laienaltar dargestellten Erlösungswerk seinen Höhepunkt gefunden, so dass die archaisirende Stilisirung an dieser Stelle nicht unberechtigt erscheint. Auffallend hingegen ist, dass diese altertümelnde Richtung an den beiden in keinem solchen Zusammenhang stehenden, dem Laienaltar formverwandten, ebenfalls modernen Nebenaltären (Tabernakelaltar und St. Stephansaltar) in den Seitenapsiden sich wiederholt, und dort mit Anlehnung an flachfigurige Emailmotive des Verduner Altares zu Klosterneuburg auch die Herbigkeit und künstlerische Unfreiheit altromanischer Hochreliefgestalten zeigt. Auf Kosten der Wahrheit und Schönheit der Natur ist hier des sogen. Stilisirens offenbar zu viel geschehen [1]. — Mensa und Retabulum des Laienaltars lehnen sich an den Unterbau des Hochaltares im Sanktuarium an, zu welchem zwei Stufenreihen aus feinem Untersberger Marmor emporführen. Die vergoldeten Bronzegeländer dieser Aufgänge sind gleich ausgezeichnet durch Originalität und Formenschönheit wie durch ungewöhnliche Pracht und Gediegenheit kunstgewerblichen Schaffens. Als Friedrich von Schmidt das von ihm entworfene Geländer fertig gestellt sah, gab er seinem Erstaunen über die meisterhafte Technik in einem an einen Freund gerichteten Brief mit den Worten Ausdruck: „Gradezu monumental ist das Bronzegeländer; so Etwas habe ich noch nicht gesehen!"

1) Die technische Ausführung als solche macht der Kunstanstalt von Karl Haas in Wien alle Ehre.

Auf der Höhe des Sanktuariums steigert sich die Fülle und Mannigfaltigkeit in der Verwendung bunter Marmorarten immer mehr, vom lineargemusterten Bodenbelag im Presbyterium angefangen bis hinan zu den umgebenden Hochwänden in der Apsis des Chorhauptes. Wie im Kirchenschiff so erheben sich auch an den Seiten des Hochchores je drei Arkadenstellungen mit nahezu quadratischen Pfeilern, die infolge der Höhenlage des Raumes und bei gleicher Eindeckung selbstverständlich niedriger sind als dort. Die Archivolten laufen in übereinstimmender Erhebung durch; die Kämpfer jedoch haben etwas unterschiedene Abmessungen und zwar in formengetreuer Rücksicht auf das alte Gebäude, dessen charakteristische Eigentümlichkeiten besonders hier mit aller Genauigkeit Zug um Zug nachgebildet wurden. Die beiden vorderen Pfeilerpaare besitzen auf ihren Stirnseiten einen beziehungsvollen malerischen Schmuck in vier lebensgroßen Einzelfiguren heiliger Personen aus ungarischem Königsgeschlecht: St. Elisabeth, St. Margaretha, St. Ladislaus und St. Emericus. Darüber breitet sich zwischen Archivoltenzug und Lichtgaden der Cyklus von Wandgemälden nach Vorgängen des neuen Bundes und an den Fensterpfeilern die Folge würdiger Gestalten der Kirchenväter aus, wovon bei der allgemeinen Erörterung dieser Kunstwerke bereits die Rede war. — Die Hochwand der Ostung ist bis zu den Sohlbänken der Fenster hinan mit geflammten Sarancolin-Marmor verkleidet und durch schlanke Streifen aus grünem ligurischem Marmor (Verde di Genova) in Felder abgeteilt, eine Vertäfelung von überraschend schöner Stimmung.



Detail vom Hochaltar im Dom zu Funfkirchen.

Im Chorhaupt, am Scheitel des Apsisbogens beginnend, wo das Kreuzeszeichen in strahlendem Rund von verehrenden Engeln umschwebt wird, findet der Cyklus der Monumentalgemälde des Domes seinen Gipfel und Abschluss als Innenschmuck der Apsis. Von leuchtendem Goldgrund sich abhebend erscheint hier die großartige Gestalt des thronenden Welterlösers, welcher mit der Rechten Segen spendet und in der Linken das Buch des Lebens hält. Unterhalb des Thrones entspringen die vier Paradiesesflüsse als Symbole der vier Evangelien. Auf der einen Seite stehen zur Gruppe vereinigt: die Madonna als fürbittende Patronin von Ungarn, der heilige König Stephan im Krönungsornat und ein Engel, die ungarische Krone auf einem Prunkkissen mit erhobenen Händen tragend. Die entsprechende anderseitige Gruppe bilden die Apostelfürsten Petrus und Paulus als Schutzheilige des Domes und ein Engel mit brennender Kerze als Sinnbild des christlichen Glaubens. Ein Fries von Himmelsboten in lichten Gewändern und die Leidenswerkzeuge tragend schließt das Hauptbild nach unten ab, während in den Feldern der schimmernden Flachdecke die Gestalten des Täufers St. Johannes und der zwölf Apostel nebst zahlreichen Martyrern und heiligen Bekennern die dargestellte Idee des Reiches Gottes nach oben ausklingen lassen.

Am Fuße des großen Gemäldes im Inneren der Hauptapsis steht der Episkopalsitz. Nichts von baldachinmäßigem Abschluss und schwerem Behang mit goldverbrämten Textilstoffen, wie dies sonst Brauch ist. Auf vierstufigem Unterbau mit siebenarmigen Kandelabern an den Seiten sehen wir eine Kathedra

von bescheidenen Verhältnissen nach frühchristlicher Weise einfach als Sedile gestaltet, aber von geschmackvoller vornehmer Ausstattung. Das Material ist bläulicher Carraramarmor. Auf der Vorderseite glänzt eine prächtige Onyxplatte. Die Seitenlehnen ruhen auf goldenen Löwen. Die Rücklehne verläuft als fächerförmige Giebelung, in deren Mitte der gute Hirt mit dem wiedergefundenen Lamm in Relief erscheint. Darunter steht im Halbrund die Inschrift: *Attendite universo gregi.* Ein edelschöneres Sedile als Ehrensitz des bischöflichen *servus servorum Dei* ist kaum denkbar. In gleich vornehmer Einfachheit läuft der ganzen Weite der Apsis entlang eine Marmorbank für die assistirende Geistlichkeit. Wenn irgendwo, so lässt sich an dieser Stätte der ergreifende Eindruck in die Worte fassen: weihevolle Hoheit, stille Größe!

Im Gegensatz hierzu, aber nicht ohne vermittelnde Übergänge von beachtenswerter künstlerischer Feinheit, steht im westlichen Teile des Hochchores, d. i. im eigentlichen Sanktuarium, der durch monumentale Gestaltung und kostbares Schmuckwerk ungewöhnlich prachtvolle Hochaltar. Von der Kathedra aus ist der Weg dahin, in der Mitte des bunten Bodenbelags des Presbyteriums, durch die mit feinerem Marmorgestein bezeichnete via episcopalis gewiesen, deren Länge genau 25 Meter beträgt, so dass sich hier die klassische Benennung Hekatompedon im Sinn eines hundertfüßigen Heiligtumsraumes anwenden ließe. Ein weiteres Vermittelungsglied zwischen Apsis und Hochaltar besteht in der originellen Anlage und zierlichen Durchbildung der im Presbyterium zwischen den vorderen Arkadenpfeilern angebrachten Chorschranken, welche offene Galerien von je fünf kleinen Archivolten auf Säulchen von violettem Serpentin bilden und deren Brüstungen mit goldumrahmtem Getäfel aus rötlichem Sarancolinmarmor verkleidet sind. An das östliche Arkadenpaar lehnt sich ein trefflich in Eichenholz geschnitztes zweireihiges Chorgestühl mit formenschönen Ornamenteinlagen aus ungarischem Eschen- und Nussholz.[1]) Über dem Chorgestühl zieht eine Zwerggalerie mit zierlicher Doppelsäulung aus gleichfarbigem Serpentinmaterial wie die Säulchen der Chorschranken hin und schließt in der Höhe der letzteren ab. In den Archivoltenzwickeln erscheinen plastische Engelfiguren mit ausgespannten Schwingen. — Die Beleuchtung des Presbyteriums bei hochfeierlichen Anlässen geschieht teils durch eine über dem Kranzgesims der Schranken und des Gestühles angebrachte langgestreckte Reihe von nicht weniger als 66 Goldbronzeleuchtern in der für die romanische Epoche charakteristischen Gedrungenheit aber auch Stiltüchtigkeit der Formgebung, teils durch eine großartige kreisförmige von der Flachdecke herabhängende Lichterkrone, ebenfalls aus vergoldeter Bronze. Der Durchmesser beträgt 3 m 75 cm. Ein verästeltes Stangenwerk fasst den ganzen Kronleuchter und schließt nach oben mit einem von imitirten Edelsteinen reich besetzten Knopf, welcher von der gegliederten Aufhängestange festgehalten wird. Als plastische Hauptzier der zur Aufnahme von 60 Wachskerzen bestimmten Lichterkrone stehen auf dem Hauptreifen die Statuetten der zwölf Apostel in Tabernakeln mit Baldachinabschlüssen. Ringsum zieht in Majuskelschrift die bekannte Stelle aus der Apokalypse: *Vidi sanctam civitatem Jerusalem novam descendentem de coelo a Deo* u. ff. Das Werk ist künstlerisch wie technisch des größten Lobes wert und in Komposition wie Durchführung ein Glanzstück seiner Art,[1]) das selbst von der auserlesenen Pracht des Hochaltares nicht in den Schatten gestellt wird und vollkommen würdig ist, dessen Nähe zu zieren.

Dieser Altar ist ein sogen. Ciborienaltar in Gestalt eines hochragenden, nach allen Seiten frei auf vier schlanken Säulen ruhenden Aediculums, dessen Mittelpunkt auf gestuftem Unterbau die isolirte Mensa einnimmt. Letztere besteht aus einer 2 m 75 cm langen, von Säulen aus Brecciemarmor (*brèche belge*) gestützten monolithen Platte aus tiefrotem Rotlangermoosmarmor und ist im Ganzen von einfachen Formen. Auch entbehrt die Mensa des Retabulums, so dass der Ausblick über das Retabelrund des tiefer gelegenen anstoßenden Laienaltares nach Westen hin frei bleibt und der celebrirende Bischof von der im Kirchenschiff versammelten Gemeinde gesehen werden kann. Die Anlehnung der beiden Altäre an ihren Rückseiten ist ungeachtet der verschiedenen Höhenverhältnisse in ebenso sinnreicher wie harmo-

1) Das Chorgestühl ist ausgeführt von Bildhauer Schindler und T[illegible] in Wien; letzterem wurden auch die kompositionell beachtenswerten Beichtstühle sowie das Gestühl in den Nebenschiffen übertragen; die vier Gestühlgruppen im Kirchenschiff sind von Tischlermeister Hoffmann in Fünfkirchen: alles tüchtige holzplastische Leistungen.

1) Sowohl die herrliche Apostellichterkrone wie das bereits erwähnte Stiegengeländer und die Kandelaber wurden ausgeführt von Hanusch und Dziedzinski in Wien, die trefflichen Kronleuchter in den Archivolten des Kirchenschiffes hingegen von der ersten Wiener Produktivgesellschaft der Bronzearbeiter.

nischer Weise bewirkt und bildet durch den wechselnden Stufenbau eine hochmonumentale Heiligtumsgruppe am Aufstieg und auf der Höhe des Sanktuariums. Fein stilisirte Altargeräte, Kreuz, Leuchter, Reliquiar, Kanontafeln, Missalepulte erwarten hier ihre Aufstellung. Alle diese Geräte sind vom Dombaumeister eigenhändig entworfen.[1]) — Die Stellung der Ciboriensäulen wurde bedingt durch die Lage der Kryptensäulen, über denen das Aediculum sich aufbaut. Hiernach beträgt die Achsenweite der Interkolumnien 3 m 70 cm; im entsprechenden Verhältnis hierzu erreicht der Gesamtaufbau des Ciborienaltares die Höhe von 11 m 80 cm. Das Material der stattlichen Säulen ist grüner Polceveramarmor, auch Verdello antico genannt; die prunkvollen korinthisirenden Kapitäle, Abaken und Basamente sind golden. Unter feinfühliger Rücksicht auf die kostbaren Werkstücke und ihre struktive Verwendung im Oberbau setzt sich der goldene Schmuck bis zur Höhe des Aediculums fort, an dessen Seiten die evangelischen Zeichen, Engel, Adler, Stier, Löwe, als Reliefbilder in Medaillons prangen. In der Weiterentwickelung nimmt die quadratische Grundform des Oberbaues oktogonale Gestalt an, unter Vermittelung einer zierlichen Galerie von Doppelsäulen aus Urbanorosamarmor. Darüber steigt ein Zeltdach mit einschneidenden Giebeln empor und verläuft als luftig durchbrochene Laterne, auf deren Spitze ein in Goldbronze schimmerndes Kreuz den krönenden Abschluss bildet. In sämtlichen Teilen der Ciborienarchitektur herrscht eine erstaunliche Opulenz der Ausstattung, die übrigens bei aller Mannigfaltigkeit in Formen und Farben die Grenze weisen Maßhaltens niemals überschreitet. Auch in der Struktur waltet die größte Gesetzmäßigkeit und Wohlabgewogenheit. Nichts lastet, nichts drückt. Nirgends beschleicht uns im Anschauen des Werkes jenes peinliche Gefühl wuchtiger Massenschwere, womit wir ähnlichen Altarbauten neuesten Datums in deutschen Kathedralen gegenüberstehen. Alles hält sich vielmehr leicht und frei im Gleichgewicht und in harmonischem Zusammenklang. In dieser Weise hat der Hochaltar, welcher als Centralpunkt den ganzen Innenbau beherrscht, die glücklichste Lösung gefunden; man möchte das Kunstwerk den verfeinerten Abglanz im Kleinen der monumentalen Kathedrale im Großen und Ganzen nennen.

So ist es um den Dom von Fünfkirchen beschaffen; er ist ein Heiligtum der Religion und der Kunst zugleich, eine Schöpfung, die alles in sich vereinigt, was ein kirchliches Baudenkmal schön und erhaben macht. — Die Erneuerungsarbeiten wurden im Frühling 1882 begonnen und zu Anfang des Sommers 1891 in ihren sämtlichen Aufgaben vollendet. Die feierliche Einweihung des Domes erfolgte am 22. Juni dieses Jahres, im Beisein Sr. Majestät des Kaisers und Königs Franz Joseph I., der Erzherzöge Joseph und Friedrich sowie des päpstlichen Nuntius Galimberti.

Nachdem bei verschiedenen Anlässen im Laufe dieser Darlegung die Namen der Künstler genannt worden, welche um die plastische, malerische und überhaupt dekorative Ausschmückung des Gotteshauses sich verdient gemacht, ist es an der Zeit, auch die drei Architekten zu nennen, welche ausersehen worden und sich in hohem Grade befähigt erwiesen, dem erhabenen Fluge des Meisters zu folgen und seinen Ideen selbstthätig Ausdruck zu geben; sie sind ohne Ausnahme in der Schmidtschule an der Kunstakademie zu Wien gebildet und aus dem Schmidtatelier nach mehrjähriger Thätigkeit als Meister hervorgegangen. Voran steht *August Kirstein* aus Ratibor, welcher 1881 die Aufnahmen für die Domentwürfe schuf und den Bau von Anbeginn der Erneuerung leitet, also seit neun Jahren. Im ersten Baujahr stand ihm *J. Tomaschek* aus Széred bei Pressburg zur Seite, worauf nach dessen freiwilligem Abgang behufs Ausübung seiner Kunst in der Heimat, *Karl Ritter von Schlachta* aus Troppau folgte, welcher von Herbst 1883 an ununterbrochen am Dom thätig ist.

So haben auserlesene, in Architektur, Plastik, Malerei und verschiedenen Zweigen des Kunstgewerbes erprobte Talente ungarischer, österreichischer und deutscher Nationalität — mit *Friedrich von Schmidt* als Haupt und Seele des ganzen großartigen Unternehmens an der Spitze — in zielbewusstem Aufgebot ihrer Begabung und Bildungskraft zusam-

1) Der Verfasser besitzt eine Probe davon in einem Modellleuchter aus Goldbronze, welchen ihm Friedrich von Schmidt am 17. Dezember 1890 mit folgenden Worten überschickte, die den Künstler und Freund kennzeichnen: „Soeben erhalte ich das Muster eines der von mir gezeichneten Altarleuchter für Fünfkirchen. Die Arbeit ist so gut ausgefallen und giebt im Kleinen ein gewisses Bild der künstlerischen Bestrebungen am ganzen Bau, dass sich mir unwillkürlich der Gedanke aufdrängt, Du müsstest ein Exemplar dieses Leuchters haben. Die Sendung geht noch heute ab; ich hoffe Dir damit eine kleine Weihnachtsfreude zu bereiten. . . . . .“ Der Verfasser kann nur beifügen: der Leuchter ist in Komposition und Ausführung so wunderbar schön, dass er selbst der kunstgewandten Hand des Bischofs und Bronzeplastikers St. Bernward von Hildesheim († 1022), Patron der Metallarbeiter, die größte Ehre machen würde.

mengewirkt, um den Dom von Fünfkirchen zu einem architektonischen Monumentalwerk ersten Ranges und durch eine umfassende auf Großes wie Kleines sich erstreckende Innendekoration zu einer strahlenden Kunstleistung einzig in ihrer Art auszugestalten. In letzterem Betracht drängt sich unwillkürlich ein Vergleich auf; er bilde den Schluss dieser Abhandlung.

Denkt man sich die Pracht des Inneren der Allerheiligenhofkapelle und der St. Bonifatiusbasilika zu München auf eine dem Wormser Dom an Abmessung nicht viel nachstehende romanische Basilika übertragen und diese Kunstherrlichkeit mitsammen zu höchstmöglichster Stilentfaltung, Harmonie und Schönheit gesteigert, so erhält man eine ungefähre Vorstellung von dem Glanz der Dekoration des Fünfkirchener Domes in seiner nun zu frischem Leben erblühten Erscheinung. Wenn darum die hehre Kathedrale schon in alter Zeit wegen ihrer schimmernden Ausstattung den Beinamen *aurata* erhalten hatte, so ist es den gegenwärtig am Dom schaffenden Künstlern in ungewöhnlichem Maße gelungen, den historischen Namen zu neuen Ehren zu bringen und das größte, architektonisch schönste und dekorativ schmuckreichste Gotteshaus Ungarns als ein begehrenswertes Wanderziel für Fachmänner und Freunde romanischer Kirchenbaukunst zu bezeichnen. Der berechtigte Wunsch aber, den ein berufener Beurteiler, Dr. E. Henßlmann, bereits im Jahre 1868 ausgesprochen, „der wissenschaftlichen Erkenntnis unserer Zeit möge vorbehalten sein, am Dom gut zu machen, was die Vorgänger verschuldet oder verdorben haben“, dieser Wunsch ist vollauf in Erfüllung gegangen, und nicht nur an der Hand wissenschaftlicher Erkenntnis, sondern auch mit so viel erfindungsreicher Phantasie und hochkünstlerischem Sinn, dass den Beschauer beim Anblick des unvergleichlichen Kunstwerkes das Gefühl ergreift: Schmidt, der große Gotiker, habe mit seinem romanischen Dom zu Fünfkirchen sich selbst übertroffen und nicht nur die Gotik, sondern auch die Romanik sei in des Meisters Natur und Wesenheit gelegen. Fern von unklarer Bewunderung geht dies Wort aus wohlgereifter Überzeugung hervor. — Dem hochwürdigsten Herrn Bischof Ferdinand Dulánszky Excellenz und seinem hochwürdigen Kapitel aber gebührt der Ruhm, durch echten Kunstsinn und seltene Munifizenz zur Ehre Gottes und der heil. Apostelfürsten Petrus und Paulus einen Dom errichtet zu haben, auf welchen die Stadt und die Diöcese Fünfkirchen, ja ganz Ungarn mit Stolz und Freude hinblicken, ein Werk, welches das Andenken des bischöflichen Bauherrn wie des genialen Baumeisters und seiner verdienstvollen Mitarbeiter dauernd erhalten wird, so lange es eine Kunst giebt

Vorstehendes Schlusswort war niedergeschrieben, als die Nachricht von des erkrankten Meisters Schmidt naher Auflösung und das Telegramm seines Ablebens Schlag auf Schlag einander folgten. Nach dem Hingang des großen Künstlers sei nun dieser Artikel über seine letzte Schöpfung — eingedenk des Satzes, dass wahre Größe nur durch sich selbst geehrt werden kann — als Grabesspende dem unvergesslichen Freund gewidmet, dessen Genius, wie in zahlreichen gotischen Sakralbauten so auch in seinem romanischen Dom, zum höchsten christlichen Idealismus sich emporgeschwungen. Vale pia anima!

Darmstadt 1891.





IBSEN. Porträtbüste von EDMUND HELLMER.

IBSEN.

ZU EDMUND HELLMERS PORTRÄTBÜSTE.[1]



S wird gegenwärtig in ganz Europa nicht viele Persönlichkeiten geben, die würdiger wären, von der monumentalen Kunst des Bildhauers verewigt zu werden, als Henrik Ibsen. Wenn man nur seinen Namen nennt, steigt schon eine Welt von Vorstellungen in uns empor, die uns in den Mittelpunkt des modernen Geisteslebens führen, das so leidenschaftlich bewegt ist. Mit Ibsen verbinden wir unmittelbar die Vorstellung eines einsamen Mannes, der den Mut hat, eine ganze Welt von Gegnern in die Schranken zu fordern. Wenn wir an Ibsen denken, dann denken wir an einen Mann, der mit seinem Eisenkopf Wände anrennt, aber auch niederrennt. Auf keinen andern Menschen passt Ibsens Wort im „Volksfeind“: der stärkste Mann steht allein, so sehr, als auf ihn selber. Ibsen scheint der verkörperte Trotz zu sein. Die ganze Kunstgeschichte des letzten halben Jahrhunderts spiegelt sich in Ibsens eigener Entwicklung. Auch er hat seine Zeit der Romantik gehabt, wo er am fernen Mittelalter seine Phantasie berauschte, die alte germanische Sagenwelt zu beleben suchte und als Dichter an die poetische Gerechtigkeit glaubte. Sein innerer Bildungsgang führte ihn von der Romantik weg zu jenem Stile, der einen typischen Namen noch nicht hat, den man aber als die Kunst der Wahrheit um jeden Preis bezeichnen darf. Aber man fühlt es und weiß es, dass Ibsen nicht aus Originalitätssucht, nicht als Doctrinär, nicht um zu experimentiren zu seinem anderen Stile gelangt ist, man erkennt eine Naturnotwendigkeit in seinem Bildungsprozesse an, und das macht die Erscheinung Ibsens ehrwürdig, denn er ist der Vertreter seiner Zeit, einer bestimmten Generation; Zola z. B. ist von dem Vorwurf der Spekulation nicht so frei zu sprechen, und er besitzt in der That auch keine so gewaltige Macht wie Ibsen. Der künstlerische Ernst und die über jeden Zweifel erhabene Redlichkeit des Norwegers geben seiner Erscheinung einen monumentalen Zug. Andererseits aber auch sein eigentliches Können als Dichter. Schon in seinen Jugendwerken hat er eine originale Schöpferkraft bekundet, jetzt noch erweisen sie sich wirksam auf der Bühne. Unvergesslich aber sind seine Gestalten aus den späteren, satirischen Dramen, die ihn mehr als die Jugendwerke berühmt gemacht haben. Ibsens Menschenkenntnis ist genial, er leuchtet zumal schwachen Charakteren mit dem Lichte seiner moralischen Entrüstung bis in die tiefste Herzensfalte hinein und ist schonungslos in seiner Satire. Ausgegangen ist Ibsen von der Romantik, dann ist er ein Anhänger des naturwissenschaftlichen Positivismus und Materialismus geworden. Als solcher verlor er das Interesse an metaphysischen Problemen, seine ganze Kunst trat in den Dienst dieser Weltanschauung, die sich sofort im Gegensatz zur heimischen Orthodoxie fühlte, und Ibsens Kritik wandte sich mit ihrer vernichtenden Schärfe den Übelständen im gesellschaftlichen Leben zu, er wurde der Dichter der „Stützen der Gesellschaft“, der „Nora“ der „Wildente“, der „Gespenster“. Ein strenger Moralist, ein tiefblickender Herzensforscher hält in diesen Werken Gericht über konventionelle Lüge, schwächliche Unentschiedenheit, heuchlerische Selbstsucht, naive und bewusste Thorheit, Charakterlosigkeit und Schwäche. Ein bis zur Hypochondrie gesteigertes Moralgefühl strömt durch diese Dichtungen, die so wahr, so packend, so fesselnd und geistvoll, und dabei so trostlos sind! Denn zur Schönheit, in der sich alle Qual und Verworrenheit auflösen soll, im Vertrauen an die Güte des gesamten Daseins — dahin hat es Ibsen nicht wieder bringen

[1] Die [illegible] Büste, [illegible] der unser geehrter Mitarbeiter das obige litterarische Gegenbild geliefert hat, entstand während Ibsens Anwesenheit in Wien im Winter 1890/91. Prof. Hellmer lernte den Dichter bei dem diesem zu Ehren veranstalteten Feste kennen und modellirte die Büste wenige Tage darauf nach dem Leben in drei Sitzungen. Dem Werke gebührt in der Ikonographie berühmter Zeitgenossen [illegible] Die Red.

können: er ist der Dichter des Materialismus, der Entrüstungspessimist geblieben.

Diesen Menschen nun hat Hellmer porträtirt. Einen dankbareren Kopf als den Ibsens konnte ein Plastiker wohl auch nicht leicht finden, denn es ist nichts klein an diesem Antlitz mit dem mächtigen Schädel. Wer Ibsen selbst jemals ruhig sitzen sah, musste sich sagen: dieser Kopf „schreit“ nach dem Plastiker; denn Ibsen selbst sitzt für gewöhnlich so sicher und ruhig da, wie eine Statue; die Nervosität seiner Stücke merkt man ihm nicht im geringsten an, eher ihren trotzigen Charakter. Das vorne schon sehr gelichtete Silberhaar züngelt von allen Seiten des Kopfes flammenartig empor. Das giebt der Physiognomie einen bedeutenden Zug. Dann die herrliche Stirn, die unsagbar schön ausgearbeitet ist (viel schöner als Schopenhauers ähnliche Stirn). Ibsens Blick aus hellblauen Augen hinter großen Gläsern in breiter Goldfassung ist ruhig, forschend, kalt. Sein Mund mit den feinen Lippen, in den Winkeln herabgezogen, ist fest geschlossen, als wollte er mit Absicht etwas verschweigen, oder aber ihn zu einer sarkastischen Bemerkung öffnen. Sehr edel ist die Nase: Energie des Willens mit innerer Harmonie verratend. Die Haltung Ibsens spricht stumm ein noli me tangere oder odi profanum vulgus aus. Er gehört zu den Menschen, die auf ihrem schwarzen Rockärmel kein Stäubchen dulden können und die Rockschöße beim Sitzen an sich ziehen; ein bischen Pedant ist er eben auch. Er hat immer ein verbindliches Lächeln bereit und ist von ausgesuchter Höflichkeit. Er kann aber auch wirklich und sehr herzlich lachen; dann wird dieses Löwengesicht sogar zutraulich, und man ahnt, dass hinter dem herben Ernst, der in diesem Antlitz erstarrt zu sein scheint, ein warmes Dichterherz voller Menschenliebe und Begeisterung schlagen muss.

MORITZ NECKER.

KLEINE MITTEILUNGEN.

• Den Bildern von *Menzel* und *Dupré* aus der *Sammlung Behrens* in Hamburg, welche das zwölfte Heft unseres vorigen Jahrganges brachte, lassen wir heute die ebenfalls dem Kataloge von Prof. *E. Heilbut* entlehnte Heliogravüre nach einem Bilde von *Knaus* in derselben Galerie folgen, welches der Besitzer 1867 auf der Pariser Ausstellung erwarb. Drei Jahre früher ist es entstanden. Das auf Leinwand gemalte Bild (99 c hoch und 138 c breit) zählt nach Gegenstand und Behandlung zu den bezeichnendsten Werken des Meisters. Die „Passeyrer Raufer vor ihrem Seelsorger“ sind wahre Prachtexemplare ihres Schlages: der eine kernig, blond, eine „Siegfriedsgestalt“, ganz aus Holz geschnitzte Festigkeit; der andere mehr Sünder, nicht frei von Heuchelei, duckmäuserisch; der dritte, von den dreien der kräftigste, wenn auch etwas kleiner, ein schlichter Bauer, scheelblickend, misstrauisch. Sowohl diese Charakterunterschiede als auch der Gegensatz der Burschen gegen die „verknöcherte Stubenhockergestalt“ des ihnen den Text lesenden Pfarrers, welche sich scharf, nicht unedel, vom Hintergrunde des Zimmers abhebt, sind mit vollendeter Kunst durchgeführt, und auch in allem Beiwerk ist der Situation ihr charakteristisches Gepräge verliehen.

Zn. *Wilhelm von Abbema* hat sich besonders als Zeichner, Stecher und Radirer einen Ruf erworben, wenn er auch anfangs auf dem Gebiete der Malerei thätig war. Im Jahre 1812 ist er in Krefeld geboren und bildete sich auf der Kunstakademie zu Düsseldorf in den Jahren 1830—33. Seine besondere Neigung ging auf die Landschaftsmalerei und so wurde er Schüler von J. W. Schirmer. Doch merkte er bald, dass seine eigentliche Begabung auf dem Felde der Radirung lag und begann sich mit derselben zu beschäftigen. Seine ersten Radirungen stammen aus dem Jahre 1842. Es sind Landschaften nach eigenen Zeichnungen, die eine mit Motiven aus dem Riesengebirge. Dann gab er zwanzig Blatt Tier- und Landschaftsstudien heraus nach Rembrandt, Nic. Berchem, P. Potter, Carel du Jardin, D. Stoop und eigenen Zeichnungen. Sein erstes größeres Werk, mit dem er Aufsehen erregte, war eine Ansicht des Kölner Domes vor der Restauration vom Jahre 1842, eine Stahlradirung, welche er im Jahre 1846 veröffentlichte. Das Blatt, in Royalfolio, giebt die Frontansicht mit dem Westportal des südlichen Turmes und einer großen Prozession. Er hat einen Teil dieses Blattes dann noch einmal in gleichem Format und vergrößertem Maßstabe radirt, und zwar das Portal allein mit daran stoßendem Fenster. Beide Radirungen sind nach vor der Natur aufgenommenen Zeichnungen des Künstlers gemacht. In der Folge verlegte er sich auf den Kupferstich, wobei er einige Male Originale von älteren, meistens aber von neueren und zwar Düsseldorfer Meistern wiedergab. Aus der Weyerschen Sammlung in Köln wählte er einen angeblichen Hobbema und einen angeblichen P. Potter. Von neueren Meistern hat er seinen Grabstichel namentlich C. F. Lessing gewidmet. Er arbeitete entweder nach Zeichnungen oder nach Gemälden des Künstlers. Nach Zeichnungen sind: „Die Abendlandschaft in Mondbeleuchtung mit dem Hirsch und den beiden Käuzchen“, „Die Abendlandschaft mit verfallener Hütte und Steg im Walde“, „Die Waldlandschaft mit Wasserfall und Reiher“, nach Gemälden: „Die Waldlandschaft mit einem Waldbach, im Vordergrunde auf einem verdorrten Baum ein Sperber“ (Original im Besitze des Herrn Dohrn in Stettin), „Große Landschaft mit Verteidigung eines Kirchhofs“ (Original in der Galerie zu Düsseldorf), Staffage von F. Werner radirt und gestochen, „Der Klosterbrand“ (in der Galerie Liechtenstein in Wien),

Staffage von Degen gestochen: „Jäger, am Waldeingange Nachtruhe haltend“. Mehrere Vorbilder hat er sich von J. W. Lindlar zeichnen lassen. Nach Karl Rost hat er eine [illegible] Waldlandschaft und eine Landschaft aus Arkadien gestochen. Ferner arbeitete er nach Andreas Achenbach, A. Cappelen, C. Scheuren, J. W. Schirmer, F. Simmler. Den Donaustrudel und eine Ansicht aus Tirol stach er nach eigenen Zeichnungen. Er verstand es sehr gut, die Eigentümlichkeiten der Originale wiederzugeben; trotz der undankbaren Aufgabe, in Stahl, welchen er meistens wählte, zu stechen, hat er vorzügliche malerische Wirkungen hervorgebracht. Sein Name ist mit dem Ruf der ersten Düsseldorfer Landschaftsmaler für immer verbunden. Die beigegebene aus dem Nachlass des Künstlers erworbene Originalradirung stellt in nur angedeuteter ebener Landschaft einen jungen Stier stehend und an einem Zaun zwei Schafe liegend dar. Die Eigentümlichkeiten der Tiere sind gut beobachtet, die Ausführung zeugt von vollständiger Sicherheit der Hand. W. von Abbema ist zu Düsseldorf am 8. November 1889 gestorben.

△ *Kassel*, 21. Dezember. Auf Anregung der Staatsregierung hat sich der hessische Kommunallandtag in seiner eben beendigten Sitzung eingehend mit der Frage der Erhaltung der Kunstdenkmäler in dem ehemaligen Kurhessen beschäftigt. Es kann nur mit Freuden begrüßt werden, wenn die seiner Zeit nicht durchgeführten Pläne von Kugler und Quast, welche in allen Provinzen ständige Korrespondenten zur Unterstützung der besonderen Kommission für die Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmäler bestellt wissen wollten, jetzt wieder aufgegriffen werden und der sehr fühlbare Mangel an geeigneten Organen in den einzelnen Landesteilen, welche dem Kunstkonservator in Berlin anregend und unterstützend zur Seite stehen können, beseitigt wird. Der Kommunallandtag ist bereitwillig auf die Wünsche der Regierung eingegangen, hat sich mit der Wahl einer besonderen Bezirkskommission, deren Bildung dem Landesausschusse übertragen wird, einverstanden erklärt und weiter beschlossen, die Hälfte der Pauschalvergütung von jährlich 2400 Mark, die dem von der Bezirkskommission zu wählenden Konservator zu gewähren ist, aus den Mitteln des Bezirksverbandes zu bewilligen, vorausgesetzt, dass die andere Hälfte von der Staatskasse übernommen wird. Über die Wahl einer geeigneten Persönlichkeit wurde ebenfalls verhandelt. Gerade bei uns in Hessen haben wir die ganze oder teilweise Vernichtung wertvoller Kunstdenkmäler zu beklagen — wir erinnern nur an die Barbarossaburg in Gelnhausen — und wenn auch später der hessische Geschichtsverein und andere interessirten Stellen viel gethan haben, um solche schwere Verluste zu verhüten, eine derartige Zusammenfassung der Thätigkeit auf diesem Gebiete, wie sie jetzt angestrebt wird, ist der einzige Weg, der sicher zum Ziele führt. — Der vor kurzem hier verstorbene bekannte Sammler *Dr. Glaeßner* hat neben einem Kapital von 20000 M. seine sämtlichen äußerst wertvollen Sammlungen der Murhardschen städtischen Bibliothek hinterlassen und damit dem in dieser Anstalt bereits vorhandenen sehr bedeutenden Grundstock für ein landesgeschichtliches Museum eine sehr erwünschte Vermehrung zugeführt. Gläßner hatte, abgesehen von einer hervorragenden prähistorischen Sammlung, seine Schätze fast lediglich in Rücksicht auf die Geschichte der hessischen Lande zusammengestellt. Historisch und künstlerisch wertvolle Porträts hessischer Fürsten darunter vorzügliche Werke Philipp van Dycks und Joh. Heinr. Tischbeins, eine bedeutende Waffensammlung, eine glänzende Sammlung von Münzen und Medaillen, deren Grundlage die durch Hoffmeister und v. Drach beschriebene Sammlung Prior in Marburg bildete und die durch den Verstorbenen von 6000 Stück auf 14000 gebracht und damit zu der weitaus größten Sammlung hessischer Sachen gemacht wurde, hessische Orden, Bronzen, Gläser, Majoliken Porzellan, Krüge, die entweder hessischer Provenienz oder im Gebrauch hessischer Fürsten und hervorragenden Persönlichkeiten waren, haben ihre vorläufige Aufstellung in einer Anzahl von Schränken in der Murhardschen Bibliothek gefunden. Besonders sind auch zu erwähnen die überaus seltenen Porzellangeräte aus der Zeit des Landgrafen Karl, sowie die berühmte Sepiazeichnung von Johann August Nahl, bekannt auch wegen der rühmenden Besprechung Schillers in den Propylaeen und die Erteilung eines ersten Preises durch Goethe, dessen darauf bezüglicher Brief sich ebenfalls dabei befindet. Ein Teil der Sammlungen war bisher dem Germanischen Museum in Nürnberg leihweise überwiesen, darunter auch eine für die Geschichte der Alchemie höchst wertvolle Sammlung von Apothekergerätschaften, unter denen eine Anzahl Unica. Die Sammlung ist vorläufig nur provisorisch untergebracht, wird aber, sobald für die Bibliothek der geplante Neubau fertiggestellt ist, eine würdige Heimstätte erhalten. Wir bedauern nur, dass auch dann noch die hessischen Erinnerungen zerstreut bleiben; ein Teil davon verbleibt nach wie vor in dem schon seit Jahren fertiggestellten, aber dem Publikum noch immer nicht zugänglichen, der Stadt Kassel gehörigen Bose-Museum, andere Sammlungen befinden sich in dem Unterstock der Bildergalerie in staatlichem Besitz, auf der Löwenburg, im Besitze des Geschichtsvereins u. s. w., so dass es schwer ist, rasch einen Überblick über das Vorhandene zu erhalten und das Interesse der Gesamtheit erheblich beeinträchtigt wird. Und dieses Interesse verdienen die vorhandenen Sammlungen doch in hohem Grade.

Berichtigung.

Seite 63 Zeile 7 lies besonderen statt anderen. Seite 63 Zeile 5 von unten Bansa statt Bana. Seite 64 Zeile 3 von oben Rath statt Batti.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.







Tizian, Lünette von MAKART, im Treppenhause des kunsthistorischen Hofmuseums in Wien

DAS KUNSTHISTORISCHE HOFMUSEUM IN WIEN.

I.

Der Bau und seine Ausstattung.

MIT ABBILDUNGEN.



DEM im Sommer des Jahres 1889 vollendeten Museum für die naturwissenschaftlichen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses ist nun am 17. Oktober v. J. auch die Eröffnung des kunsthistorischen Hofmuseums nachgefolgt. Mit Ausnahme des Ausbaues der Hofburg, welcher noch im Zuge ist und gegenwärtig schnell gefördert wird, steht somit die stolze Reihe der Prachtbauten abgeschlossen da, welcher das neue Wien seinen Glanz und Ruhm verdankt.

Die beiden Hofmuseen bilden bekanntlich ein unter einander im großen und ganzen vollkommen gleichgestaltetes, nur in den Einzelheiten ihrer Ausstattung und insbesondere in ihrer inneren Dekoration abweichendes Gebäudepaar, welches ebenso, wie das neue Hofburgtheater, aus dem Zusammenwirken Baron *Karl Hasenauers* und *Gottfried Sempers* hervorgegangen ist. Den beiden Hofmuseen liegt ein preisgekröntes Konkurrenzprojekt von Hasenauer zu Grunde, welches dann in vierjähriger gemeinsamer Arbeit mit Semper seine gegenwärtige Gestalt gewann; in der gewaltigen Rustica des Untergeschosses und in der Gesamtanlage der Vestibule und Stiegenräume macht sich Sempers Einfluss deutlich geltend; in allem Übrigen erkennen wir Hasenauers Ausdrucksweise, dieser leitete ferner ausschließlich von Anfang an die Bauausführung, und namentlich die ganze innere Ausstattung der beiden Museen ist sein eigenstes Werk. Er hat in derselben dem Geiste der modernen Zeit und dem eigentümlichen Geschmack der Wiener Bevölkerung einen so charakteristischen und eleganten Ausdruck zu geben verstanden, dass man ihn einstimmig als den führenden Architekten der heutigen Wiener Schule preist.

Bevor wir in das Innere des neu eröffneten Museums eintreten, werden einige Angaben über die Größenverhältnisse des Riesenbaues und über einige Details seiner äußeren Erscheinung nicht unerwünscht sein. Das Museum bildet, gleich seinem Gegenüber, ein Oblongum von ca. 168 m Länge und ca. 74 m Tiefe. Es ist somit nahezu doppelt so lang wie Schinkels altes Museum in Berlin und um ein volles Drittel tiefer. Von dem Gesamtflächenraum der Bau-Area (10 778 qm) entfallen 2059 qm auf die zwei

groben, rechts und links vom Treppenraum sich erstreckenden rechteckigen Höfe, so dass ca. 8719 qm die wirklich verbaute Fläche darstellen. Von entsprechender Großartigkeit sind die Höhenverhältnisse. Unsere Ansicht der gegen das Maria-Theresien-Monument gerichteten Hauptfaçade möge dieselben veranschaulichen. Zwei Eckrisalite und ein mächtiger Mittelbau mit Attika bilden die Gliederung der langgestreckten Fronte. Über der Attika erhebt sich die gegen den Platz vorgerückte Kuppel. Da das Niveau an der Ringstraße links auf unserem Bilde) gegen die Lastenstraße hin (rechts) um ca. 2 m ansteigt, beträgt die Höhe des Gebäudes vom Trottoir bis zur Sima des Hauptgesimses dort ca. 27, hier 25 m. Durch die Anlage eines Tiefparterres ist diese Differenz ausgeglichen. Schinkels altes Museum in Berlin hat eine Höhe von 19 m. Die Kuppel des Wiener Hofmuseums erreicht inklusive der bekrönenden Statue eine Höhe von etwas über 64 m.

Der gesamte Außenbau ist massiv in Stein ausgeführt — nur bei den Hoffaçaden kam Mörtelverputz in Anwendung — und die Masse der zur Ausführung der Façaden beider Museen erforderlichen Quadern erreichte das enorme Maß von einer halben Million Kubikfuß. Neben den Kalksteinen aus den kleineren Brüchen des Leithagebirges kam besonders der treffliche, seit alter Zeit beliebte Zogelsdorfer Stein zur Verwendung. Die kleinen weißen und roten Säulen an den Fenstern des Hochparterres und des ersten Stockes lieferten die Brüche von Trient. Auf den Eisenkonstruktionen der Dächer liegen rote und blaue Schieferplatten südfranzösischer und englischer Provenienz.



Albrecht Dürer. Statue von SCHMIDGRUBER, am Äußeren des kunsthistorischen Hofmuseums in Wien.

Für die bildnerische Ausstattung der beiden Museen hat Semper einen gedankenreichen Plan ausgearbeitet, von dem bei früheren Anlässen wiederholt in dieser Zeitschrift die Rede war. Er besteht in einer Verbindung allegorischer und historischer Darstellungen und giebt allen Arten plastischer Gestaltung, der Statue, der Gruppe, der Büste, dem Relief, Gelegenheit zur mannigfaltigsten Entwikkelung ihrer Ausdrucksformen. Für den Gesamtaspekt des Äußeren fallen vornehmlich die auf der Balustrade der Dächer angebrachten Statuen ins Gewicht. Auf dem kunsthistorischen Museum sind es die Idealporträts oder wirklichen Bildnisstatuen der hervorragendsten Künstler und Förderer der Kunst aus dem Altertum, dem Mittelalter, der Renaissance und der Neuzeit, zum Teil sehr charakteristische Figuren wie z. B. der Führich und der Schwind von Tilgner, und der nebenstehend abgebildete Dürer von Schmidgruber, die jedoch auf ihren hohen Standorten unmöglich zur erwünschten Wirkung gelangen können. Das Gleiche gilt von der Kolossalstatue der Pallas Athena oben auf der ! Hauptkuppel, von *J. Benk*, und von den vier sitzenden allegorischen Gestalten in den Tabernakeln, welche den Tambour der Kuppel umgeben. Diese von *Gastell* modellirten Kolossalfiguren stellen die wichtigsten Geistesthätigkeiten und Eigenschaften dar, welche den Künstler zur Meisterschaft führen: die Begabung, .das Maß, die Begeisterung und die Willenskraft. Näher dem Beschauer und daher wirksamer sind die sitzenden Gestalten und Gruppen am Haupt- und Parterregeschoss des Mittelrisalites. Wir haben von diesen im vorigen

Jahrgange, Seite 262, die schöne Gruppe von „Eros und Psyche" von *J. Benk* den Lesern vorgeführt und fügen dem nächsten Aufsatze die Statue des „Kunstgewerbes" von *K. Kundmann* bei, die zu den gelungensten Schöpfungen dieses Meisters zählt. Von dem übrigen bildnerischen Schmuck, den Köpfen und Reliefmedaillons an den Fenstern des zweiten Stockwerkes, sowie dem Zierwerk der Zwickel und dem sonstigen Ornament wollen wir absehen und nur im allgemeinen bemerken, dass dieser ganzen gestaltenreichen Ausstattung der Gedanke zu Grunde liegt, einerseits den Einfluss des Kulturlebens der Völker und Zeiten auf den Entwickelungsgang der Kunst, andererseits die geistige und erziehliche Macht der Kunst über die Menschheit zum Ausdruck zu bringen.

Nach dieser Ouverture öffnet sich uns jetzt das Innere des Gebäudes, wo alles das, was außen nur in großen Zügen angedeutet ist, nun durch das Zusammenwirken einer glanzvollen, farbigen Dekoration mit dem kostbaren Inhalte der in geschlossener Kette aufgestellten Sammlungen zu einem unvergleichlichen Gesamtbilde der Kunstgeschichte voll ungezählter genussbringender und lehrreicher Einzelheiten sich entfaltet.

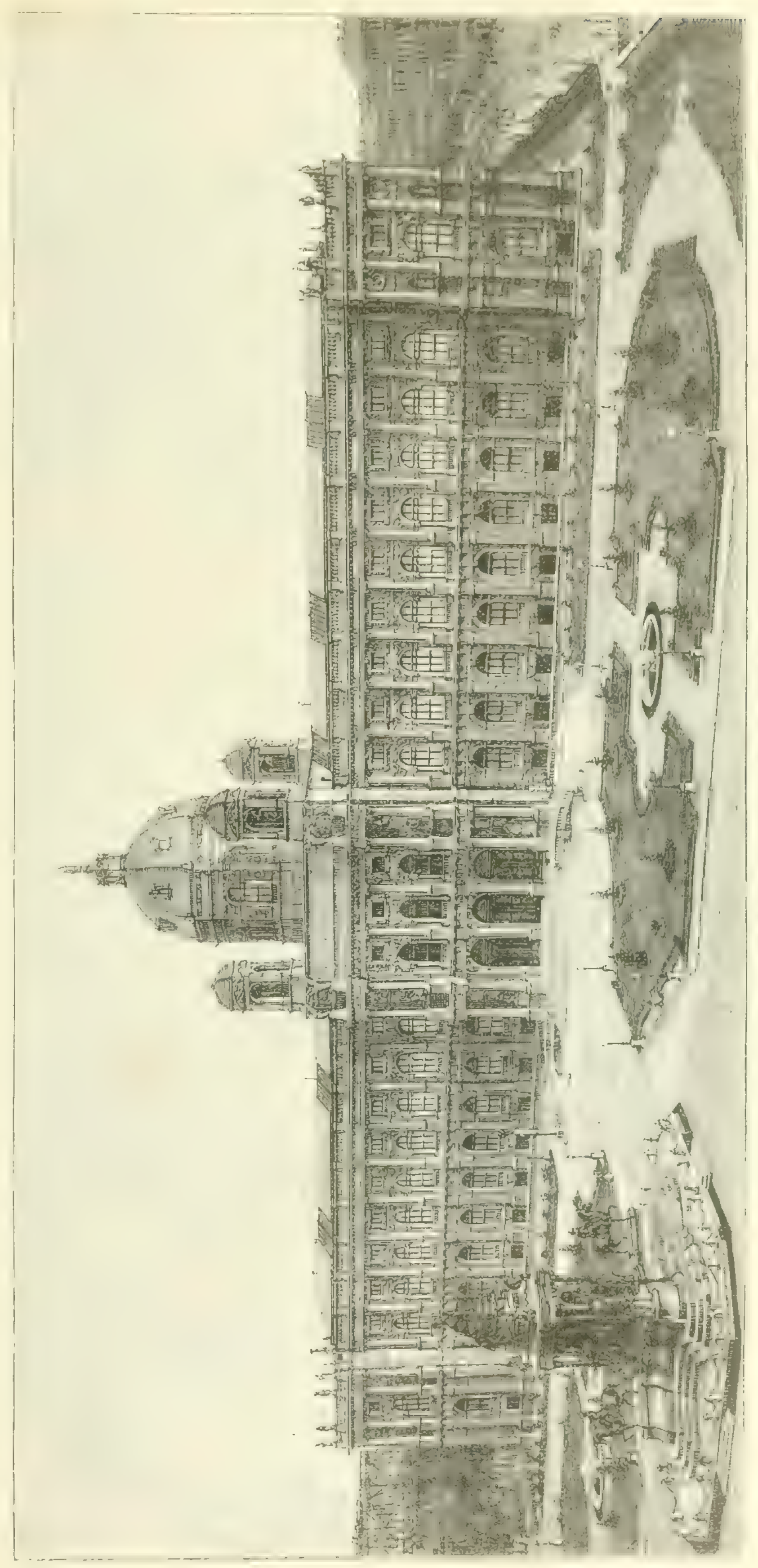
Es gilt mancherorts als Glaubenssatz, die Ausstattung von Museumsräumen müsse möglichst einfach sein, um die Werke der Kunst zur vollen Wirkung zu bringen. Bei der Anlage des Wiener kunsthistorischen Museums wurde vielmehr das Prinzip eingehalten, den Juwelen der alten Meister die denkbar glänzendste Fassung zu geben. Das Vollkommenste, was die hochentwickelte Wiener Bautechnik, Dekorationskunst und Kunstindustrie zu leisten vermögen, wurde aufgeboten, um der inneren Ausschmückung des Museums bis in alle Details der figürlichen und ornamentalen Verzierung die künstlerische Weihe zu geben. Was der höchsten Kunst als Rahmen dienen soll, muss selbst ein Kunstwerk ersten Ranges sein: das war hier der leitende Gedanke. Und in der Durchführung dieser Idee hat *Hasenauer* wahrhaft Bewundernswertes geleistet. Ein feiner, in der Schule van der Nülls gebildeter Schönheitssinn verbindet sich in ihm mit der umfassendsten Kenntnis aller technischen Hilfsfächer und Kräfte, mit dem ernsten Sinn für Gediegenheit und Formvollendung. Ein Hauptelement in der künstlerischen Ausstattung des Innern, besonders der Vestibul- und Treppenräume, bildet die Fülle farbigen Marmors, welche zu Säulen und anderen Gebäudeteilen verwendet ist. Damit verbindet sich eine nicht minder wirkungsvolle Anwendung farbigen Stuckmarmors aus der weltberühmten Werkstätte Anton Detoma's. Es erscheint uns geboten, zunächst den nirgends übertroffenen Leistungen des letztgenannten ausgezeichneten Mannes hier einige Worte zu widmen. Die farbenprächtigsten französischen, italienischen, afrikanischen Marmorarten, auch Serpentin und schwedische Granite, und der herrliche feintönige Sarrancolin aus den Pyrenäen wurden in Detoma's Anstalt auf die täuschendste Weise imitirt und bei der Verkleidung von Wandflächen, Thürumrahmungen, auch Säulen u. s. w. in so scharfen Formen und in so glänzender Politur hergestellt, dass der Kennerblick des Geologen und das prüfende Auge des Architekten dadurch in gleicher Weise befriedigt und entzückt werden müssen. — Von den zur Verwendung gelangten edlen Steinsorten seien folgende genannt: Carrarischer Marmor bildet das Material der Treppengeländer, deren Baluster aus rotem Engelsberger Marmor hergestellt sind. Die Teppichmuster des Bodenbelags bestehen gleichfalls aus carrarischem Marmor und schwarzem belgischen Kalkstein. Von brillantem, aber etwas unruhigem Effekt ist der schwarz und weiß gefleckte Grand antique, ein schon den Römern bekannt gewesener prächtiger französischer Marmor, aus dem die Schäfte der großen, mit vergoldeter Bronze montirten Säulen des Treppenhauses gearbeitet sind. Nicht minder schön und von ruhiger, feierlicher Gesamtwirkung ist der dunkle Marmor aus Porto venere bei la Spezia, welcher bei den kleinen Säulen, im Kuppelraum des ersten Stockwerks zur Anwendung kam. Auch in den unteren Sälen des Museums ist zu den Säulenschäften mancher kolossale farbige Block verarbeitet, der des Materials wegen Beachtung verdient: als Gebälkträger in der ägyptischen Sammlung dienen drei antike Bündelsäulen mit Knospenkapitälen aus rotem Granit von Syene, zu denen die tellerförmige Basis und der auf dem Kapitäl ruhende Abacus aus rötlichem Granit von Baveno neu hergestellt wurden; in den darauffolgenden Sälen dienen derselbe Granit von Baveno, Diorit vom Fichtelgebirge, prächtiger roter schwedischer Granit, bayerischer Granit und Mauthausener Granit als die Materialien der mächtigen Säulenschäfte, auf denen die Scheidemauern des oberen Stockwerkes ruhen; die Basen und Kapitäle dieser Säulen bestehen meistens aus krystallisirtem Kalkstein österreichischer und italienischer Herkunft. Von prächtiger Wirkung ist die an den Basen dieser Säulen durchgängig angewendete vergoldete Bronzebeklei-



Das Treppenhaus des kunsthistorischen Hofmuseums in Wien.

dung: ein dekoratives Element, welches auch an Kapitälen, Thürumrahmungen und Gebälken vielfach und stets mit edlem Geschmack verwendet worden ist.

Der plastische und malerische Schmuck der Innenräume kulminirt im großen Vestibul und Treppenraum und in der Hauptkuppel, obwohl auch einzelne der Säle reich mit bildnerischer Ausstattung bedacht sind. Die Glanzpunkte der malerischen Ausstattung bilden Makarts Lünetten unter der Decke des Treppenhauses, von denen wir eine in Abbildung vorführen. Es sind farbige Personifikationen der großen Meister der Malerei, dazu in der Mitte, dem Eingang gegenüber die Allegorie „Gesetz und Wahrheit“. Die Bilder gehören an Rhythmik der Komposition und goldtoniger Kraft der Farbe zu den glücklichsten Schöpfungen des Meisters und rufen in jedem Beschauer heute das schmerzliche Bedauern darüber wach, dass uns Markart bei seinem frühen Tode zu dem ihm gleichfalls zugedacht gewesenen Hauptbilde an der Decke des Treppenraumes nur die flüchtige Farbenskizze hinterlassen hat. Die „Apotheose der Kunst“ von *Michael Munkacsy,* welche an Stelle von Makarts „Lichtspender Apollon“ getreten ist, bietet leider keinen Ersatz für das unwiederbringlich Verlorene. Es ist eine „grande machine“ ohne Geist und Würde, in deren kreidiger Farbe kaum eine Spur von Munkacsy's unleugbarem koloristischen Talent zu erkennen ist. Wie blitzt und perlt es dagegen von glücklichster Begabung in dem Cyklus von



Façade des kunsthistorischen Hofmuseums in Wien

vierzig figurenreichen Kompositionen, mit welchen *Franz Matsch* und seine Ateliergenossen, die Gebrüder *Gustav* und *Ernst Klimt*, die Zwickelfelder und Interkolumnien an den Wänden des Treppenraumes ausgefüllt haben! Schade, dass diesen jugendlich rüstigen Kräften hier kein breiterer Platz zur Entfaltung angewiesen werden konnte. — Höchst anziehenden malerischen Schmuck tragen auch die Säle der Antikensammlung: im neunten, zehnten und dreizehnten Saal sind die Decken mit reizvollen zartgetönten, allegorischen Bildern von *Karger* und *Simm* ausgestattet; dazu kommen zwei landschaftliche Darstellungen österreichischer Ausgrabungsstätten auf Samothrake und in Kleinasien von *R. Ruß* und *H. L. Fischer*. Den Fries des elften Saales zieren sechsundsiebzig kleinere und größere Felder mit Kompositionen aus dem antiken Götterkreise von *Aug. Eisenmenger*. Die größeren dieser Gemälde imitiren Marmorreliefs auf blauem Grund, die kleineren heben sich kameenartig von braunem Hintergrunde ab. Diese mit großem Geschick behandelte Dekoration macht auf dem gelbem Stuckmarmor der Wandflächen einen überraschenden Effekt.

Richtet man an uns die Frage, welchem der Räume wir in Bezug auf Anordnung, Architektur und Schmuck die Palme reichen, so kann für uns kein Zweifel darüber obwalten, dass dieselbe dem großen Kuppelraum des Hauptgeschosses gebührt. Dieser Raum ist nicht nur baulich das Centrum, sondern auch künstlerisch der Glanzpunkt des Gebäudes. Der große Treppenraum, in den unsere Abbildung blicken lässt, erscheint uns bei manchem viel strahlenderen Detail doch im ganzen nicht völlig harmonisch ausgeglichen. Abgesehen von dem nüchternen Eindruck des Munkacsyschen Bildes machen auch die beiden großen wappenhaltenden Löwen aus karrarischem Marmor auf den Eckpfeilern der Treppengeländer sich zu aufdringlich geltend und stören die Wirkung der Canovaschen Theseusgruppe, welche auf dem Mittelpodest der Treppe steht. Der große Kuppelraum dagegen ist frei von jeder solchen störenden Einzelheit. Hier ist kein vielfarbiger malerischer Schmuck angebracht; außer der fein abgestuften architektonischen Gliederung und Ornamentik, welche in warm grauen und goldigen Tönen gehalten ist und mit dem Schwarz der großen Eckpilaster ein köstliches Ensemble bildet, erfüllen die Flächen des Baues und seiner Wölbung nur eine große Zahl dekorativer Skulpturwerke, Zwickelfiguren, Friesreliefs, Medaillons u. s. w., in deren Ausführung *Benk*, *Kundmann*, *Tilgner* und *Weyr* miteinander gewetteifert haben. Die Darstellungen gelten der Kunstpflege des österreichischen Kaiserhauses und der Verherrlichung seines Mäcenatentums, unter dessen Repräsentanten Kaiser Franz Joseph I. als der größte und ruhmreichste dasteht. Das von Weyr modellirte Fußrelief gegenüber dem Haupteingange, welches den regierenden Kaiser als den Vergrößerer und Verschönerer Wiens darstellt, geben wir in Abbildung bei unserm zweiten Aufsatze. Als ein Beispiel der kostbaren Holzarbeiten, welche gleichfalls zur Ausschmückung des herrlichen Kuppelraumes beitragen, sei schließlich auf die Mittelfelder der vier Thürflügel hingewiesen, welche die Eingänge in die rechts und links befindlichen Galeriesäle schließen. Sie tragen vier weibliche Gestalten mit Lorbeer- und Palmzweigen, die von *Hermann Klotz* in Eichenholz geschnitzt sind. — Manches ähnliche Detail wäre noch aus der Fülle der dekorativen Kunstarbeiten hervorzuheben, in deren sinnvoller und gediegener Schönheit die Wiener Schule durchgehends ihren hohen Stand bekundet. Doch es ist Zeit, dass wir uns nun von der glanzvollen Hülle des Ganzen seinem eigentlichen Kerne, den Sammlungen selbst und ihrer Aufstellung, zuwenden, was im zweiten Artikel geschehen soll.

C. v. L.

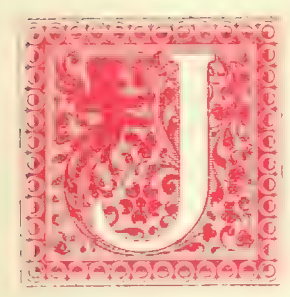




Ilja Jefimowitsch Repin.

ILJA JEFIMOWITSCH REPIN.

MIT ABBILDUNGEN.



M Mittagssonnenbrand, im glühenden Sande des flachen, schattenlosen Flussufers schreiten sie einher, Männer, Jünglinge, Knaben; den breiten Zugriemen um Brust und Schultern, die nackten braunen Beine gegen den heißen Boden gestemmt; wüst fällt das Haar in die braunrote, schweißtriefende Stirn; der eine und andere hält die Arme gegen die sengenden Strahlen schützend vor das Gesicht; eine eintönige, unendlich schwermütige, nur wenige scharf markirte Takte zählende Weise singend — so ziehen sie daher, die „*Burlaki*“ und schleppen die hochmastige, buntbemalte Getreidebarke stromauf durch die weite, menschenleere Fläche, gestern, wie heute und wie heute, so morgen; es ist, als wären sie seit Jahrhunderten schon so einhergeschritten, als würden sie weitere Jahrhunderte so hinziehen, Typen des europäischen Sklavenlebens aus freiem Willen; bunt zusammen gewürfelt vom Schicksal, aus dem Norden, Süden und Osten des weiten Reiches, verschiedener slavischer Stämme Söhne; eherne Gestalten zumeist, aber auch gebrechlich Aussehende, gleichmütig die einen, finster brütend die anderen — alle an demselben Strang ziehend.

* * *

Eine *Kirchenprozession* zieht des Weges daher ... Alles Volk aus der Umgegend des Kirchdorfes hat sich in Bewegung gesetzt; Jung und Alt, Lahme und Gesunde; ein Haufe Bauern in zerrissenen Pelzen und geflickten Kleidern trägt eifrig, aber sichtlich ermüdet und stumpfsinnig blickend, auf Stangen einen schweren, reich und festlich mit Bändern geschmückten Heiligenbildschrein voraus — das Heiligtum des Dorfes, dem der Aufzug gilt. Hinter ihnen her drängt und stößt die Masse, aus der hochragend ein Landgendarm auftaucht, mit geschwungener Knute links und rechts tüchtige Hiebe austeilend, Platz zu schaffen für die Geistlichkeit und die Sänger mit Weihkesseln und Kirchenfahnen, und für den Landpolizeimeister und die Dorfältesten . . . Und wieder Volksmassen und flatternde Fahnen und am Schlusse des schier endlosen Zuges abermals ein Landgendarm mit der Knute. Vorne aber, da giebts Lahme und Verwachsene; ein schmutziger, stier dreinblickender Küster hat sich aus dem Zuge herausgedrängt und ordnet sein langes, ungekämmtes Haar mit verzückten Augen schreitet hier auch, das

Gedränge fürchtend eine beleibte Krämerstrau, in den Armen den Schrein eines Heiligenbildes haltend, ganz Andacht und Hingebung . . . Etwas unendlich Stumpfsinniges, Rohes, Drückendes liegt auf den meisten Gesichtern und auf dem Ganzen, in dessen Mittelpunkt zwischen Kirchenfahnen die Knute saust. . . .

*

. . . Ein alter Mann mit blutbespritztem Gesichte und von Verzweiflung entstellten Zügen kniet am Boden, inmitten einer reichen altrussischen Kremlhalle; die Augen quellen, im Entsetzen vergrößert, fast aus den Höhlen heraus und starren in das Nirwana endloser Gewissensqual; in den Armen hält er eine zusammenbrechende Jünglingsgestalt, des Todes schaurigen Schatten im blutüberströmten Antlitz, das aber doch dabei einen rührend sanften Ausdruck milden Vergebens zeigt und auf dem eine vom körperlichen und seelischen Schmerz ausgepresste Thräne zitternd haften geblieben ist . . . Vorne auf dem prächtigen, Falten werfenden persischen Teppich liegt ein eiserner Stab, daneben befindet sich eine große Blutlache . . . Eine gewaltige Tragödie — ein Sohnesmord! Und ein gewaltiger, tief ins Herz greifender Kontrast — dieser Kontrast der Verzweiflung eines Rasenden mit dem Tod des versöhnt sterbenden Märtyrers ... Was sind die beiden? „*Iwan der Schreckliche und sein Sohn Iwan Iwanowitsch am 16. November 1581.*“ Und wer mit der russischen Geschichte gut vertraut ist, der weiß, dass der berühmte Moskowische Zar an diesem Tage seinen Leibeserben im Jähzorn erschlug — eine Blutthat, über deren Motive die verschiedensten Versionen kursiren.

. . . Wir sind in Myra, in Lykien (in Kleinasien) zu Beginn des 4. Jahrhunderts n. Chr., als dort, unter dem grausamen Kaiser Licinius der *hl. Nikolaus der Wunderthäter* als Erzbischof wirkte. Die Legende erzählt uns, der Mann Gottes habe einst durch persönliches Eingreifen die Hinrichtung dreier unschuldig zum Tode Verurteilter verhindert. . . . Der Moment wird uns vorgeführt, wir wohnen ihm bei, denn ein Bild ist's, vor dem wir auch hier wieder stehen, wie die drei Male vorher. Und ein eigentümliches Bild. Weder excellirt es durch brillante Accessoiremalerei, noch ist's koloristisch schön oder in der Linienführung der Komposition anmutend, noch endlich gar nimmts durch Naturtreue in dem äußeren Apparat gefangen. So, wie die Szene frei gemalt ist, könnte sie sich — abgesehen natürlich von den griechischen Gewändern — ebensogut am Ufer der Newa, oder der Donau, am Fuße des Riesengebirges oder des Urals zugetragen haben. Die Komposition zeigt Härten: die im Hintergrunde aufgereihten Gestalten wirken weder koloristisch, noch sind sie anders, denn als recht flüchtig behandelt und die aus dieser grauen Masse symmetrisch aufragenden Spieße der Krieger nichts weniger, als malerisch. Und doch packt einen das Ganze, dank der Expression der sechs Hauptfiguren auf dem ersten und zweiten Plan. Obzwar auf dem letzteren stehend, beherrscht der Heilige, im Mittelpunkte des Bildes auch räumlich sich befindend, das Ganze mit seinem Blicke, in dem sich Milde und Strenge so schön paaren, und mit der gebieterischen Bewegung, mit der er dem herkulisch gebauten, tierisch und dabei verblüfft blickenden Henker auf dem ersten Plan, rechts in der Ecke, in den Arm fällt, der eben den tödlichen Streich auf den Nacken des vor ihm knienden ersten der drei Opfer führen will. Die von Ketten belasteten Hände vor die Brust haltend, den bangen Blick zur Erde senkend, erwartet der Mann den Streich, nicht ahnend, wodurch er im letzten Augenblick aufgehalten wird. Aber die beiden anderen Delinquenten — sie ahnen's nicht nur, sie wissen es: vergeisterten Blickes hängt das Auge des elenden Jünglings an dem Heiligen, der da so machtvoll dazwischentritt zwischen das grause Schauspiel; und in die Knie sinkt, weiter nach hinten, der kraftlose Greis, die Arme ausbreitend nach dem rettenden Engel in Menschengestalt, überwältigt von dem Bewusstsein der Rettung im letzten Augenblick. Die sechste Figur ist ein seitwärts vom Bischof stehender Liktor oder Präfekt, der mit falschem, süßem Lächeln dem seiner nicht achtenden Priester etwas zuflüstert, in seiner Gebärde verratend, dass er trotz aller cäsarischen Vollmachten den Kampf mit *dem* da nicht aufnehmen will. Der Ausdruck und die Haltung dieser sechs Figuren, die gleichzeitig die vier Lebensalter auf das treffendste verkörpern, und vor allem der Kontrast zwischen der Hoheit des Priesterkopfes, der Niedrigkeit in dem Liktorantlitz und der Roheit im Gesicht des Henkers, und die verschiedenen Empfindungen, die sich in den Gesichtern und der Haltung der drei Todeskandidaten ausdrücken — das ist's, was den Beschauer so machtvoll zwingend fesselt und ihn lange vor dem Bilde weilen lässt . . .

* *

Ich habe Sie vorerst vor vier der Hauptbilder (aus den Jahren 1873, 1883, 1885, 1889) jenes russischen Malers führen wollen, der, von den einen vergöttert, von den anderen verlästert, sicher heute





zusammen mit Wassili Wereschtschagin die russische Kunst auf das eigenartigste repräsentirt – ehe ich Ihnen den im Auslande wohl noch ganz unbekannten Schöpfer derselben selbst vorstelle.

Es ist das der russische Millet, wie wir ihn füglich nennen könnten, wenn er nicht auch nebenbei andere den Franzosen ganz fremde slavische Züge berückend schön, noch originell hässlich malt, der aber immer fesselt und packt, denn er ist ein Genie, ein Genie mit allen seinen leuchtenden Seiten und Verirrungen, ein Genie, dabei erwachsen auf rein nationalem Boden.

Der interessante, wiewohl schweigsame, unermüdlich arbeitende. Fremden nur wenig zugängliche



Der heil. Nikolaus, eine Hinrichtung verhindernd. Von J. Repin.

zeigte: *Ilja Jefimowitsch Repin,* der unbekümmert um verhimmelndes Lob und schmähsüchtigen Tadel, ruhig seinen eigenen Weg geht, weder akademisch-konventionell malend, noch zur strengen Observanz des Impressionalismus und Naturalismus sich bekennend, weder ausschließlich im Realismus aufgehend, noch im Idealismus seinen Kopf verlierend; ein Künstler der weder „Atelino“-, noch Freilichtmaler ist, weder und aus seinem Atelier keineswegs, wie so mancher andere Modemaler, einen Klub und Salon der Kunstmäcene und Beaumonde machende Mann ist heute 47 Jahre alt.

Er wurde 1844 geboren, in Tschugujewo, im Gouvernement Charkow, einem alten Kosakengeschlecht entstammend. Sohn eines unbemittelten Offiziers, wuchs er unter oft drückender Armut auf.

in der Dorfschule, die seine Mutter unterhielt, den ersten Unterricht empfangend und diesen dann fortsetzend bei dem Küster der Ortskirche. Dann trat er in eine militärische Topographenschule ein, die indessen aufgelöst wurde, als er sein 13. Jahr erreicht hatte. So jung er damals war, so hatte doch schon die Liebe zur Malkunst von seinem Herzen dermaßen Besitz genommen, dass er sich ganz ihr zu widmen entschloss. Zum Glück lebte am Ort ein Maler, P. M. Bunakow, wohl Handwerker mehr, denn Künstler, der sich seiner annahm und ihm in den technischen Handgriffen und im Zeichnen Unterricht erteilte. Und so rasch machte der Knabe Fortschritte, dass er bereits nach drei Jahren im stande war, sich mit dem Malen von Heiligenbildern sein Leben zu fristen. Mehr noch, weitere drei Jahre später ward es ihm möglich, sich nach der fernen Kaiserstadt an der Newa aufzumachen, um in die Akademie der Künste einzutreten, was ihm jedoch erst 1865 gelingen sollte. Von der Akademie wollte er nichts annehmen, als Belehrung, keine Geldunterstützung, und während der sechs Jahre, die er ihr als Zögling angehörte, unterhielt er sich selbst.

Aber was hatte er gelernt in diesen sechs Jahren, wie mächtig entfaltete der in ihm wohnende Genius seine Schwingen! Bereits in dem Konkurrenzgemälde um die kleine goldene Medaille, das gewohnheitsmäßig ein breitgetretenes akademisches Thema behandelte: „*Hiob und seine Freunde*“ (1869) zeigte Repin Eigenart in der Auffassung und noch mehr im Gemälde „*Das Töchterlein des Jairus*“ (1871), das ihm die große goldene Medaille und damit ein mehrjähriges Reisestipendium eintrug. Ungleich und voll Fehler in der Komposition, die auf Rechnung der akademischen Routine und Tradition zu schreiben waren, zeigte es doch, neben schöner Technik, einen besonderen Zauber in der Behandlung des toten Mägdleins, einen Zauber, der sensationell wirkte und Repins Namen mit einem Schlage in aller Leute Mund brachte.

Inzwischen hatte er denn schon den Entwurf zu seinen „*Burlaki*“ fertig gemacht, welches Gemälde aber erst 1873 an die Öffentlichkeit gelangte. Vor seiner Abreise ins Ausland, malte er, 1872, im erstklassigen Hotel „Szlawjanski Bazar“ zu Moskau, eine ganze Reihe lebensgroßer Porträts russischer, polnischer und tschechischer Komponisten, als Schmuck für einen Konzertsaal ... Und dann ging's hinaus, nach Paris und Rom vornehmlich, alte und moderne Meister zu studiren. Wie viele junge russische Künstler, fand auch Repin im Auslande keine Befriedigung; mit tausend Banden zog es ihn heimwärts und, wenn ich nicht irre, bat er noch vor Ablauf des Stipendiums um die Erlaubnis, zurückkehren zu dürfen. Charakteristisch genug, war das beste Bild aus dieser ausländischen Zeit: „*Szadko im Wunderreiche des Meeres*“, das eine nationale Sage behandelte und in das der junge Künstler seine ganze Sehnsucht nach der Heimat hineinlegte, die einen ebenso fesseln, wie die Behandlung des sonnenlichtdurchfluteten Meeresinnern mit seinen Nixen und Nymphen, die verschiedene europäische Frauentypen verkörpernd, vergebens nach dem jungen, schönen Ssadko haschen: ihn fesselt nur die in der Ferne verschwommen auftauchende Tschernawuschka, die offenbar das russische Weib, das Russische verkörpert. Für dieses Bild erhielt Repin den Grad eines Akademikers und damit auch hörte seine Verbindung mit der Akademie auf (1876).

*

In den sechziger Jahren hatte sich in Russland eine lange zurückgehaltene liberale Richtung Bahn gebrochen. Unter ihrem Einfluss begann sich das nationale Selbstbewusstsein zu regen; die Regierung hatte mit ihrem gewaltigen Reformprogramm, das mit der Aufhebung der Leibeigenschaft so machtvoll einsetzte und das „Emanzipation auf der ganzen Linie“ zu seiner Losung machte, zur Selbstthätigkeit aufgerufen; mit der Selbstthätigkeit ging die von dem Kriegsdonner der Krimkampagne geweckte Selbsterkenntnis Hand in Hand und im großen Freiheitszuge, der durch das weite Reich brauste, traten nun Ideen und Anschauungen mit dem Visum offizieller Existenzberechtigung an das Tageslicht, die bisher nur ein verborgenes und geheimes Dasein gefristet hatten, so dass sie auch in der Litteratur bloß ganz zaghaft sich verraten durften.

Ein gewaltiger Umschwung vollzog sich. Und wie jeder Umschwung, wie jede Scheidung von Altem und Neuem, den Blick für vorhandene Mängel schärft und zunächst die negativen Seiten zum Ausdruck bringt, die Satire gebiert, so war es auch hier. Und das kräftige Ringen mit einer neu hereinbrechenden Zeit vollzog sich auch auf den Gebieten der Litteratur und Kunst als der beredte Ausdruck der Anschauungen und Bestrebungen der gesamten Gesellschaft. Es brach die Zeit der Tendenzlitteratur und der Tendenzmalerei an; in der Publicistik, Belletristik, Kritik, in der bildenden Kunst — überall derselbe Gesinnungsprozess, derselbe „Sturm und Drang“, dieselben „brennenden Tagesfragen“. Was die Gissemski, Turgenjew, Nekrassow, Dosto-

jewski mit ihren von oft künstlerisch unaufgelöstem Realismus, von herben oder schwermütigen, pessimistisch-satirischen und pessimistisch-sentimentalen Geiste erfüllten Dichtungen auf dem Gebiete der Litteratur thaten — das thaten in der Kunst eine Reihe von Malern, wie der verstorbene Perow, wie Jakobi, W. Makowski, Morosow, Korsuchin u. a., die alle noch heute leben, aber inzwischen andere geworden sind und ihre damalige „Sturm- und Drangperiode“ wohl gar vergessen haben.

„Genre“-Malerei und „Realismus“ hatte es schon früher gegeben. Ihr Beginn fällt in die zwanziger Jahre, wo Wenezianow nach dieser Seite hin der Bahnbrecher wurde. Zwanzig Jahre später war es dann Fedotow, der dieselbe Richtung in der Malerei vertrat, wie Gogol in der Litteratur. Wieder 20 Jahre später aber ist diese realistische Richtung schon hinausgewuchert aus dem Gebiete der Kunst in das der Tendenz. Von Perow an begegnen wir bei unseren Genremalern einem ausgesprochenen Hang zum Spintisiren und Grübeln — bei tiefer Empfindung; einem krankhaft pessimistischen Zug mit starker Neigung zu räsonnirender, tendenziöser Art bei feiner Beobachtungsgabe. Trübe, schwere auch einfach hässliche Motive kommen zur Herrschaft, wie sie sich ergaben bei der Beschäftigung mit der Lage der Bauern, überhaupt des Mannes aus dem Volk, mit den vielfachen Schäden der Verwaltung, der moralischen Korruption der höheren Stände, dem immer stärker klaffenden Gegensatz zwischen dem „schwarzen“ Volk und der Intelligenz, mit der Trunksucht und dem Obskurantismus der Landbevölkerung, mit der Bedrückung der Kleinen, Geringen etc. etc. Das war's, was die Litteratur anzog, das auch suchten Pinsel und Zeichenstift auf der Leinwand und dem Papier festzuhalten.

Seelischen und körperlichen Gebrechen, materieller Misère, nackter Hässlichkeit begegnen wir auf den Bildern der jungen Maler der sechziger und der siebziger Jahre. „Jung-Russland“ wollte es nur mit der Wahrheit des eigenen, nationalen Alltagslebens zu thun haben und es sah in diesem Alltagsleben vornehmlich nur das Hässliche, die schwarzen Seiten. Der nationale Realismus, der in Litteratur und Kunst Platz gegriffen hatte, ging mit Pessimismus Hand in Hand, und nichts fehlte ihnen so sehr, als künstlerische Objektivität, die ja auch heute noch nicht zur berechtigten Herrschaft gelangt ist.

Auf dem Gebiet des Künstlerischen musste dieser Umschwung notgedrungener Weise auch in einer Opposition gegenüber der Akademie, als dem Ausdruck des strengen Bureaukratismus, apodiktischen und unfehlbaren Protektions- und Traditionswesens zu Tage treten. Diejenigen jungen Künstler, die sich von der „Schule“ keinen Kanzleistil vorschreiben, ihrem Schaffen keine Uniform aufzwingen lassen wollten, denen Phantasie und schöpferische Kraft höher standen, als Kodex und Paragraphen, und denen Konvention und Schablone als ein allzu hoher Preis für Medaillen und Diplome erschienen, und die in jeder Beziehung „freie“ Künstler sein wollten — sie wandten sich von der Akademie ab, und es vollzog sich auch bei uns jene Spaltung in der Welt der Künstler, die früher oder später ja in der Geschichte der Kunst jeglichen Volkes auch im Westen sich vollzogen hat.

Aus der Mitte dieser Künstler rekrutirte sich Ende der sechziger Jahre die „Gesellschaft für Wanderausstellungen“, die durchweg auf dem Boden des Nationalen und Realismus stand, hier und da wohl hart bis an die Grenzen des Kunstschönen in Manier und Motiv auswuchernd, während das nationale Element zu kunstfeindlicher Tendenzliebe ausartete — von der großen Menge aber als die lebenskräftigere, jugendfrischere, hoffnungsreichere Richtung begrüßt und gepriesen. Berechtigt war diese Bewegung innerlich gewiß und von unverkennbarem Segen gewesen ist sie jedenfalls auch — das lässt sich heute bereits konstatiren, aber wen sie ergriff, der musste zusehen, dass er nicht so oder so zu Fall kam.

Wir dürfen hier leider bei dieser höchst interessanten „Sturm- und Drangperiode“, deren Spuren, wie gesagt, auch heute noch lange nicht ganz geschwunden sind, uns nicht länger aufhalten, den einzelnen Momenten und Elementen der Bewegung nicht nachgehen, ihre weitere Entwickelung bis auf unsere Tage nicht verfolgen — aber kurz erwähnt werden musste dieselbe, wenn man Repin verstehen will.

Er war aber unter den erst gekennzeichneten Einflüssen erwachsen und herangereift. Als er aus dem Auslande zurückkehrte, schloss er sich daher vollständig der „Gesellschaft der Wanderaussteller“ an, bald einen mächtigen Eckstein derselben bildend. Da er genialer war, als die meisten seiner Gesinnungsgenossen, traten auch die Auswüchse ihrer Richtung in besonders machtvoller, sensationeller Weise gerade bei ihm zu Tage: seine brillante Technik artete oft in kraftgenialische Hudelei und impressionalistische Sudelei aus und seine Motive waren mitunter von in die Augen springender hässlicher Tendenz.

Wenn seine „*Burlaki*“, die er als nur 29jähriger zu schaffen vermochte, nicht bloß in technischer Hinsicht, in Bezug auf die virtuose Sonnenbrandmalerei, die feine individuelle Charakteristik der einzelnen Typen, sondern auch in Bezug auf den inneren Gehalt, den man fast als eine Epopöe des russischen Volksgeistes bis mindestens zur großen Emancipationsaera bezeichnen kann — eines der aller bedeutendsten Bilder der russischen Malkunst der letzten 40 Jahre bedeuten, so zeigte die 10 Jahre später gemalte „Prozession“ in einer Hinsicht einen Rückschritt: Die Epopöe war zur Satire geworden; das Volkstümliche — zur Fratze; das objektiv Historische — zum tendenziösen Pessimismus.

In der Zwischenzeit waren von Genrebildern hauptsächlich zwei entstanden, die mehr von sich reden machten: „*Die Zarewna Sofia*“, am Fenster der Klosterkapelle stehend, in die sie ihren Bruder, Zar Peter sperrte, die an dem Galgen baumelnden Strelitzen, ihre getreuen Genossen, betrachtend (1879) und „*Abschied des Rekruten*“ (1880) — das eine mit der Roheit des Motivs und der Steifheit der Komposition, das andere mit ungesunder Sentimentalität und des abermals Gemachten der Komposition, innerhalb deren nur das Weib des Rekruten eine Ausnahme bildet: hier ist Natur und Wahrheit, Freiheit von allem Gekünsteltem. Auch in technischer Hinsicht zeigen diese beiden Bilder Repin nicht auf der Höhe seines Könnens, wiewohl er auch hier als guter Kolorist sich bethätigte. Eine humoristische Note dagegen — bei Repin eine große Seltenheit — schlug der „*Feiertagsabend*“ an (1881). Das Bild voll urwüchsigen Humors versetzt uns mitten in die Tanzlust der Jugend eines kleinrussischen Dorfes und verbindet mit trefflicher Individualisirung der Hauptfiguren einen meisterhaften Lichteffekt. Als Schalk hat sich Repin später eigentlich nur noch einmal gezeigt, 1888, mit einem Bilde, das gewisse romantische Seiten des Landlebens in der Krim illustrirt, wo die schönen tartarischen Fremdenführer in manchem vorübergehenden Herzensroman pariserisch angehauchter Damen der russischen Gesellschaft eine hervorragende Rolle spielen.

Indessen Repin war nicht nur Genremaler — er war von Anbeginn und zwar in mindestens ebenso hervorragendem Grade Porträtist und auf diesem Gebiete, wo er die Kraft seiner psychologischen Analyse, die stupende Herausarbeitung der Seele seines Modells, bei oft flüchtiger Behandlung des Einzelnen, so dass das Ganze, denken wir an die vornehmsten Bildnismaler Frankreichs und Deutschlands, immer nur einen studienhaften Eindruck machte, besonders bethätigen konnte — stammen grade aus dem Decennium 1873—83 einige meisterhafte Arbeiten. Ich nenne das an einen Van Dyck gemahnende Porträt des verstorbenen Dichters *Pissemski*, mit wahrhaft unheimlicher Lebendigkeit in den Augen, und das nur halbfertige Bildnis des Komponisten *Mussorgski*, das der Maler wenige Tage vor dessen Tode entwarf; beide Bilder aus dem Jahre 1881. Von vortrefflichen Studien seien der abermals an die Kraft der Expression der „Burlaki“ heranreichende, wirklich aus Fleisch und Blut und Mark und Bein bestehende, und zwar recht sündhaftem Fleisch und Blut bestehende, ebenso sinnlich roh, als verschlagen dreinschauende „*Protodiakon*“ (Priester) aus dem Jahre 1877, der natürlich seinen Charakter nach zur Reihe der tendenziösen Bilder gehört, und das rührende Bild eines „*Buckligen*“ (1882) mit ergreifendem Leidenszug im Antlitz, genannt, zwei Arbeiten, die der Künstler später in seiner „Prozession“ verwertet hat.

Charakteristisch ist für die Repinsche Malweise in dieser ganzen Zeit: stofflich — das Element des Gedrückten, Erniedrigten, Düsteren, und, wenn es sich um Porträts handelt, das „Jungrussische“ in seinen berühmten und unberühmten Vertretern; technisch — grosse Kraft und Flottheit, aber impressionalistische Flüchtigkeit. Man sehe sich z. B. nur die Hände auf den Porträts aus diesem Zeitraum an.

Gleichzeitig mit der „Prozession“, die später nicht mehr ausgestellt werden durfte, gab er ein Pendant zum „Abschied des Rekruten“ — „*Soldat vom Kriegsschauplatz in die Familie heimkehrend*“. Freilich ist er als Sterbender heimgekehrt — und somit haben wir es wieder mit den Nachtseiten des Lebens zu thun — aber wie ist alles hier voll natürlicher Expression und packendstem Realismus in der Charakteristik der zahlreichen Figuren; zudem ist der schmerzliche Akkord aufgelöst durch einen königsbegeisterten Veteran, der den jungen sterbenden Krieger der Umgebung als Helden hinstellt.

Das Jahr 1884 brachte ein Bild, in dem wiederum ausgesprochenste Tendenz nicht zu verkennen war: einen aus der Verbannung heimkehrenden *politischen Verbrecher* (die politischen Verbrecher, die politisch unzuverlässige und daher als Märtyrer betrachtete studirende Jugend etc. — das alles spielte natürlich überhaupt bei den „Wanderausstellern“ eine Zeitlang eine große Rolle), der unerwartet in den Kreis seiner Familie eintritt. Koloristisch sehr nüchtern, wirkt das Gemälde mächtig durch den Ausdruck des Flücht-

lings (oder Amnestirten?) und der einzelnen Familienglieder, bis auf die Domestiken herab. Aus dem vollem Leben gegriffen war das Ganze lebensvoll behandelt. (S. die Radirung.)

Das Jahr 1885 war das Jahr des Schreckensbildes, das die fürchterlichste Blutthat des *Zaren Iwan IV.* in einer so realistischen Weise verewigte, dass Damen vor dieser Leinewand mit ihrem fast flüssigen Blut und dem grauenhaft zugespitzten Kontrast zwischen Vater und Sohn und der Tiefe der psychologischen Analyse in Ohnmacht fielen In technischer Beziehung von neufranzösischem Gepräge zeigte sich Repin in diesem oben geschilderten Gemälde als ein vollendeter Meister in plastischer Kraft, Kolorit, Zeichnung, und zwar zum ersten Mal auch hier und da hinsichtlich der Behandlung des Accessoire. Das Bild machte ein ungeheures Aufsehen; es mußte der Öffentlichkeit entzogen werden und wanderte, anstatt weiterhin ausgestellt zu werden, direkt in die Galerie von Tretjakow in Moskau, wo wir viele Repins beisammen finden. Sogar photographische Reproduktionen wurden aus dem Handel gezogen. Die Kritik zerriss das Bild einerseits, andererseits vergötterte sie es. Ja, es wurde gar als „die höchste Offenbarung moderner russischer Kunst“ gepriesen, ganz ebenso wie noch nicht 30 Jahre früher Iwanows „Erscheinen des Messias“ (oder „Johannes der Täufer“)!

Porträt des Grafen Leo Tolstoi. Von J. Repin

Im übrigen bezeichnet aber dieses Bild gerade einen Wendepunkt in dem Schaffen des Künstlers. Nicht etwa, weil er im Jahre darauf, 1886, mit einem großen, in trockenen Farben, auf Bestellung für ein Moskauer Palais gemalten, trotz des schwer interessant zu gestaltenden Motivs, durchaus nicht langweilig wirkenden Bilde „*Se. Majestät hält an die Landgemeinde-Ältesten eine Anrede*“, das eine denkwürdige Episode aus den Krönungstagen des Jahres 1883 verewigte, gewissermaßen ein „pater peccavi“ sagte, sondern, weil seitdem sensationelle Tendenz und Anklage-Malerei und pessimistische Darstellung des Gebrechlichen, Traurigen, Hässlichen um seiner selbst willen in dem Schaffen Repins keinen Platz mehr haben, während andererseits gleichzeitig bei aller Beobachtung des früheren Ausdrucks und Kraft und genialer Breite, immer mehr Nachdruck auf gewissenhafte, harmonische Ausführung gelegt wird.

Seit 1886 haben wir denn auch von Repin hauptsächlich vorzügliche Porträts erhalten, abgesehen natürlich von dem „*Heil. Nikolaus*“ vom Jahre 1888, den ich erst eingehender behandelt habe. Solche Porträts waren z. B. das von *Liszt*, das er selbstredend nicht nach der Natur gemalt hat, und das doch sprechend ähnlich ist und nur durch den phantastischen Hintergrund an Wirkung etwas verliert, weil derselbe einen zerstreut macht, das Porträt seiner Tochter, das des hochbegabten jungen Novellisten *Wssewolad Garschin*, der vor einigen Jahren elend

als Selbstmörder endete, oder das des vielgenannten Grafen *Leo Tolstoi*, wohl des bedeutendsten lebenden Vertreters der modernen russischen Literatur, der bekanntlich unter die Bauern gegangen ist und den Repin in dieser Tracht mehrfach gemalt hat, einmal sogar hinter dem Pfluge herschreitend; das des verstorbenen Komponisten *Borodin*, oder endlich das des Schauspielers *Schtschepkin*, das an psychologischer Vertiefung und im äußeren Charakter eine unverkennbare innere Verwandtschaft mit L. Knaus berühmtem „Ich kann malen“ zeigt, u. a. m.

Neuerdings hat der Maler sich auch zum Maler von Porträts von Damen von Welt verstanden; ein Beweis dafür, wieviel mehr Nachdruck er nunmehr auch auf äußere Eleganz und salonmäßige Technik legt, die aber, wiederhole ich, von ihrer früheren Kraft noch nichts eingebüßt hat und brillante Farbengebung mit origineller Auffassung verbindet.

Als brillanter Kolorist zeigt sich Repin auch in der Aquarellmalerei. Daneben ist er ein vorzüglicher Zeichner, wie das u. a. seine Arbeiten für unsere vornehmsten illustrirten Journale beweisen, und kein übler Radirer.

* * *

Ob er sein letztes Wort gesagt hat? Ich glaube es nicht. Er steht noch in vollster Schaffenskraft und er vergeudet sie nicht in tollem Künstlerleben, wie so mancher andere. Keusch und ernst ist seine Muse und nachdem sie kraftgenialische Auswüchse in der Technik und unkünstlerische Tendenzmacherei gänzlich abgestreift hat, berechtigt sie nunmehr zu Erwartungen des Größesten und Höchsten. Wollten wir Repin mit irgend einer westeuropäischen Malergruppe vergleichen, so möchten wir ihn am liebsten den modernen Spaniern zur Seite stellen und unter ihnen wäre es etwa ein Benlliure y Gil, dem er sich heute am verwandtesten zeigt und zu dessen berühmter, preisgekrönter „Vision im Kolosseum“ ein würdiges Seitenstück zu liefern er nunmehr wohl im stande wäre. Tiefe der Auffassung, Kraft des Ausdrucks, virtuose Technik hat er schon jetzt jedenfalls mit ihm gemein. Vielleicht nur, dass des Spaniers Phantasie in höheren Regionen schwebt. Aber ich zweifle nicht daran, dass auch sein Geist nunmehr in jene Bahnen gelangen kann.

In jedem Fall ist es heute unmöglich, ein richtiges Urteil sich von russischer Malkunst zu bilden, wenn man Repin nicht kennt; so eigenartig er sich neben seinen Kollegen ausnimmt, so national ist er dabei doch.

Dass er „Schule“ machen wird, ist aber kaum anzunehmen. Auch in der Kunst ist alles relativ, wir haben es ja erst wieder an Millet und seinem „Angelus“ erlebt. Der Besitz des Bildes, das einst für hyperrealistisch, revolutionär, und, weiß der Himmel, wo für sonst noch ausgegeben wurde, wird jetzt durch die französische Kunstkritik und Nationaleitelkeit zu einer Staatsfrage; und andererseits ist inzwischen Millet von einem Manet und seinen Adepten längst schon überholt worden. Und Iwanow, der in den fünfziger Jahren für einen realistischen Bahnbrecher in der Historienmalerei galt, nimmt sich heute neben einem Polenow und einem Repin „akademisch konventionell“ aus! Und „Schule“ machen dürfte er noch aus einem andern Grunde nicht. Das Genie macht keine Schule, es wandelt seine eignen Bahnen und seine Eigenart, wiewohl sie natürlich sich vom Boden des jedesmal gegebenen Zeit- und Nationalgeists nicht loslösen kann, lässt sich nicht übermitteln und nicht nachahmen.

Sollte es mir aber gelungen sein, in dieser flüchtigen Skizze die Eigenart Ilja Repins einigermaßen gekennzeichnet zu haben, so ist meine Aufgabe gelöst, die hauptsächlich nur darin bestand, im Westen für einen der allerbedeutendsten Maler Russlands Interesse zu erwecken.

St. Petersburg. *J. NORDEN.*





ZUR KUNSTPFLEGE IN ÖSTERREICH.

VON *ALBERT HOFMANN-REICHENBERG.*



ERIKLES baute seinen demokratischen Kunststaat auf dem Prinzipe des Wohlbefindens, des Glückes der Bürger auf. Unser moderner Rechtsstaat tritt in den ausgesprochensten Gegensatz hierzu, wenn auch nicht geleugnet werden kann, dass die im Staate maßgebenden Faktoren beginnen, den Perikleischen Staatsideen etwas zuzuneigen. Diese Ideen dokumentirten sich äußerlich in einer Reihe von Verordnungen, die im Vereine mit anderen den Endzweck hatten, auf durchaus sittlichem Wege zu bewirken dass, wie Ranke sich treffend ausdrückt, jeder „zu leben haben“ und „niemand frieren und saumselig sein sollte“. Dabei wurde jede Gelegenheit ergriffen, das sittliche, geistige und künstlerische Gefühl des Bürgers zu beleben und zu heben. Die Festesfreuden wurden, wie Duncker des weiteren ausführt, vermehrt, die Pracht der Festzüge erhöht, die Opfergaben der Götter reicher ausgestattet und die Siegespreise in den Wettkämpfen reichlicher bemessen. Die Panathenäen waren begleitet von den Wettkämpfen der Zither- und Flötenspieler und von Wettgesängen zu Ehren der Schutzgöttin Athens. Der ärmeren Bürgerschaft, „welche der Erhebung des Geistes und Herzens am meisten bedurfte“, und wegen Mangel materiellen Besitzes den vom Staate abgehaltenen Schauspielen und den Akten des Kultus hätte fern bleiben müssen, wurde ein Schaugeld bewilligt, welches den ärmeren Bürger befähigte, sich dem vollen Genuss der Feste hinzugeben. So zog sich Perikles eine Generation heran, die seinen wahrhaft großartigen Kunstideen empfängliche Herzen entgegenbrachte und führte mit ihr auf dem Wege strengster Sittlichkeit den Ausgleich der Gesellschaft herbei.

Unsere modernste Zeit steht unter denselben Erscheinungen, wie die Zeit kurz vor Perikles. Ich sage unsere modernste Zeit, denn es sind kaum 50 Jahre, die uns von einer Zeit idyllischer Ruhe trennen, einer Zeit, in welcher das Leben der Staaten, der menschlischen Gesellschaft, der Familie, des Einzelnen gleich einem ruhigen Strome dahinfloss, der auf seiner durch keine Welle gekräuselten Oberfläche das schwache Lebensschiff in voller Sicherheit dahintrug. Kein Rauschen, kein Überstürzen, sonnenscheinstrahlende, glatte Wasserfläche.

> „Stille Tage, die ihr leise,
> Von des Schaffens Ernst beschwingt,
> Mir im störungslosen Gleise
> Kaum bemerkt vorübergingt:
>
> Thätig wart ihr überlegen
> Unruhvoller Gegenwart,
> Und so fühl' ich euren Segen
> Mir am tiefsten offenbart.“ (Otto Roquette.)

Heute stehen wir mitten im Kampfe. Gesellschaftsklassen stehen einander gegenüber in fieberhafter Erregung, unerbittlich und fanatisch. Von einem sturmvollen Meer von Leidenschaften durchwogt, sehen wir eine drohende Masse mit dämonischer Beharrlichkeit gegen die auf die sociale Überlieferung von Jahrhunderten aufgebauten Grundlagen der Gesellschaft anstürmen. Die Einwirkung der höchsten Faktoren, das Zusammenfassen aller Kräfte der Gemeinschaften, des einzelnen ist notwendig, eine Gefahr zu bannen, die noch im Entstehen begriffen ist, aber in der Verfolgung ihrer Ziele unbeirrt fortschreitet. Es tritt sowohl an das Individuum als auch an die Korporation, an die gesellschaftliche wie an die staatliche Gemeinschaft die unabweisbare Pflicht heran, in ihren socialen Verhältnissen zur Ausgleichung der Klassen der Gesellschaft beizutragen. Nicht von ungefähr hat man der Kunst einen hohen ethischen Charakter beigemessen. In allen klassischen Blütezeiten der Kultur wurde die Kunst, die, wie Hermann Riegel schön sagt, in ihren vornehmsten Schöpfungen im Dienste der Gottheit steht, in ihren letzten Gründen, in ihrem tiefsten Ursprung nur aus dem Göttlichen erklärt, und in der Einwirkung einer solchen Kunst liegt die ethische Erziehung des Menschen, liegt die reinigende,

erhebende und zugleich beseligende Einwirkung auf die menschlische Gesellschaft; und in diesem Zustande wird dieselbe zu einem harmonischen Zusammenleben aller Teile führen und milde ein Ideal in das Herz des Menschen versenken. Mit warnenden Worten rief im Jahre 1890 im österreichischen Parlamente Graf Wurmbrand aus: „Innerhalb unserer jetzigen Kultur treten Erscheinungen auf, die so rückschrittlich sind, wie sie vor einem halben Jahrhundert kaum gekannt wurden. Wo ist das humanistische Christentum hingekommen bei dem Kampfe der Rassen, der geradezu brutale Formen annimmt, in dem eine Religion gegen die andere hetzt und in dem man das Volk gegen Andersgläubige aufzuhetzen sucht! Das sind Erscheinungen des Mittelalters und zwar die brutalsten. Sehen Sie den Kampf der Lohnarbeiter gegen ihre Herren an! Auch das ist ein brutaler Kampf, der nur nach dem Gelde, nach dem Lohne sieht, ohne Rücksicht darauf, ob der Industrielle oder Gewerbetreibende ein Vater seiner Arbeiter oder ein Unterdrücker derselben ist. Das sind Erscheinungen, die unserer Kultur geradezu *den Stempel des Mangels an Idealismus aufprägen*". Und das Ideal, und zwar das zunächstliegende, erblickt Graf Wurmbrand in der Kunst. Sie ist in erster Linie dazu berufen, die menschliche Gesellschaft ethisch zu heben, ihr behilflich zu sein, das verlorene Ideal wieder zurückzugewinnen. „Wo Völker Kunstwerke haben, wie z. B. in Italien, dort sind Revolutionen und Emeuten durch die Straßen gegangen, nie aber sind Kunstwerke beschädigt worden, weil das Volk seine Kunstwerke liebt, weil es im ganzen und großen das Gefühl der Menschlichkeit in sich trägt."

Wenn es sich nun darum handelt, der menschlichen Gesellschaft die Kunstideale wieder zuzuführen, so muss zunächst vermöge der Bildung und der materiellen Mittel die besitzende Klasse in Betracht kommen. Aber wie steht es mit dieser? Graf Wurmbrand sagt uns auch das: „Wer von unsern Millionären thut etwas für die Kunst? Gehen Sie in die Appartements unserer reichen Leute, Sie werden nicht *ein* Kunstobjekt in ihren Räumen finden.[1]) Früher waren unsere Väter und Großväter gegenüber dem heutigen Vermögen arm, aber sie waren immer noch in der Lage, sich eine Bildergalerie zu errichten und Kunstschätze zu sammeln, welche wir Enkel kaum verstehen. Wenn der Kaiser und der Hof nicht Kunstwerke und edle Bauten schaffen würden, was würde in Wien geschehen? Der Adel verkennt vollkommen seine Aufgabe, an der Spitze der Kultur zu schreiten; er läuft der Mode nach, er erkennt und kennt die Kunst nicht mehr und erfüllt so seinen Platz in der Gesamtkultur absolut nicht. Der reiche Bürger, der Industrielle, der zu Vermögen gekommen ist, macht es wieder dem Adel nach, er kauft sich Rennpferde, verschleudert das Geld, wird luxustreibend, aber kunstverständig wird er nicht, außer diese Kunst wird gerade modern. *Das sind Zustände einer Kultur, die ich bejammernswert finde*". Es ist derselbe Zustand, den sich Friedrich der Große einmal gezwungen sah, mit den Worten zu geißeln: „La jeune noblesse, qui se vouait aux armes, crut dévoyer en étudiant, ils regardèrent l'ignorance comme un titre de mérite et le savoir comme une pédanterie absurde. La même raison fit que les arts libéraux tombèrent en décadence: l'Académie des Peintres cessa; Pesne qui était le directeur *quitta les tableaux pour les portraits.*" Liegt nicht in den letzten Worten eine treffliche Signatur auch unserer Zeit? Sind unsere Maler nicht mehr und mehr zu dem Porträt gedrängt, werden sie nicht mehr und mehr von dem in ihrem Herzen lebenden Ideal, das sie in brennendem Verlangen lieber der Leinwand anvertrauen möchten, als die gelangweilte Physiognomie irgend eines Geldaristokraten, abgedrängt? Passen der Geldaristokrat und sein Porträt nicht vortrefflich zusammen, giebt es ein bezeichnenderes Zusammentreffen für die Kunstrichtung der Gesellschaft, als dieses? Aber ist das Kunstförderung?

In unseren Tagen können wir als einzigen kunstfördernden Faktor, der auf die Masse der menschlichen Gesellschaft einzuwirken berufen ist, den Staat nennen. Und dieser Einfluss erfließt auf die wildbewegten Wogen der modernen Gesellschaft nicht aus einer mystischen Macht, sondern mit Begeisterung und Eifer für den hohen ethischen Zweck, mit dem tiefen Gefühl der socialen Solidarität werden die Lehren von der hohen Schönheit der Kunst hinausgesendet in die empfänglichen Herzen der Gesellschaft, sie werden aufgenommen in Schule und Haus, sie finden Eingang in das Herz des Kunsthandwerkers und dringen in die Hütte des Glasarbeiters; sie werden entsendet hinter den Webstuhl des Teppich-

[1]) Das ist denn doch wohl eine zu starke Behauptung des edlen Herrn Grafen! Wir haben erst vor kurzem die Sammlung des Barons Königswarter in den Räumen des Wiener Künstlerhauses gesehen, die mehr als eine Perle der Kunst birgt. Und die Häuser der Rothschild, Dumba, Todesco u. s. w., sind sie etwa kunstarm?

Anm. d. Herausg. d. Zeitschrift.

wirkers und ziehen in den Arbeitssaal des Cottondruckers ein.

Österreich marschirt, was staatliche Kunstpflege anbelangt, in vorderster Reihe. Zwei Hauptmomente sind es, durch welche der Staat auf die Gesellschaft künstlerisch einwirkt: Schule und Museum. Eine großartige, zielbewusste Organisation hat das kunstgewerbliche Bildungswesen erfahren. Die Volksschule vor allem war als die Grundlage für die weitere Entwicklung eines Bildungswesens gedacht, welches dem Arbeiter und dem Fabrikanten, dem Handwerker und dem Kaufmann in gleicher Weise zum Vorteil gereichen sollte. Als Maria Theresia in der Mitte des vorigen Jahrhunderts die Reform der Volksschule ins Auge fasste, da wurde dieselbe von dem Gedanken geleitet, „dass den unteren und mittleren Bevölkerungsschichten nur durch eine auf breiter Basis aufgebaute Volkserziehung jenes Maß sittlicher Kraft, Kenntnis und Intelligenz zugeführt werden kann, ohne welche ein nachhaltiger Erfolg, namentlich bei wirtschaftlichen Unternehmungen, nicht zu erreichen ist.“ (Centr. Bl. f. d. gew. Unterrichtswes. i. Oestr. I. Wien. 1883. S. 2.) Auf dieser Grundlage konnten dann weitere industrielle Bildungsversuche in bestimmter Richtung gemacht werden, so mit der im Jahre 1758 auf Initiative des Fürsten Kaunitz, welcher als Botschafter am französischen Hofe unter dem Einflusse des entwickelten französischen industriellen Bildungswesens stand, ins Leben getretenen „Manufakturzeichenschule in Wien“, welcher der in Paris gebildete Florian Zeiss vorstand.[1]) In Prag wurde 1767 eine Schule für Spitzenklöppelei errichtet. Die Pflege des gewerblichen Fachzeichnens an den Normalschulen und die Verbindung von Handwerkerzeichenschulen mit den genannten Anstalten wird vom Kaiser mit einer Verordnung vom Jahre 1782 verfügt. Der Zeichenunterricht soll „zur Anleitung der Handwerker, zur Verfertigung regelmässiger Pläne und Risse“ bestimmt sein. Ein Hofbefehl vom Jahre 1783 fordert, dass den Schülern der Sonntagszeichenschule „vorzüglich die Anleitung zur Abzeichnung geometrischer Figuren, des Laub- und Schnitzwerkes zu geben sei, welcher Unterricht ihrer künftigen Bestimmung zu Handwerkern der Cotton-, Zitz- und Leinwanddruckerei-Fabrikanten am meisten entspräche.“ Auch der Anfang des 19. Jahrhunderts folgte mit mehreren Schöpfungen, Schöpfungen von höchster Bedeutung, mit welchen Österreich allen mitteleuropäischen Staaten voranging. Es waren vor allem die Gründungen der technischen Hochschulen von Prag im Jahre 1806 und von Wien im Jahre 1815, zu welchen Franz I. die Anregung gab. Auch die in den fünfziger und sechziger Jahren erfolgten Gründungen von Schulen für bestimmte gewerbliche Fächer, wie der kaiserlichen Gewerbezeichenschule in Wien des Jahres 1848, der Webeschule in Reichenberg im Jahre 1852, die Zeichen- und Modellirschule zur Förderung der Glasindustrie in Steinschönau 1856, der Webeschule in Brünn 1860 etc. können nur als Vorläufer jener großartigen social-pädagogischen Entwicklung betrachtet werden, welche mit den sechziger Jahren vom Staate inaugurirt wurde und vor allem dazu bestimmt war, den niederen und mittleren Volksklassen das Verständnis für das Schöne in der gewerblichen Produktion zu fördern und mit ihm die ethische Hebung dieser Volksschichten selbst zu veranlassen. Es entstand das großartige System der kunstgewerblichen Fachschulen. Dieselben werden heute durchgehends von dem artistischen Elemente beherrscht. Man erkannte ganz richtig, dass sich der industrielle Kampf immer mehr auf das artistische Gebiet hinüberspielt und dass nur der demselben erfolgreich widerstehen könne, dem es gelungen sei, sich das Verständnis für das Schöne zum Zwecke der Reproduktion auf diesem oder jenem Wege anzueignen. Ein großer österreichischer Schulmann hat die Motive dieser Bewegung festgelegt: „Bedürfnisse wie Massen kennen keinen Entwicklungsstillstand; jene vermannigfachen und verändern sich rascher als jemals, diese fluktuiren so ungehemmt in einander, wie noch nie. Denn die Demokratisirung der Gesellschaft, die freie Berufswahl, die Zugänglichkeit der Bildungsmittel, die Entfaltung aller Zweige des öffentlichen Dienstes, die Umwälzung im Verkehrswesen, die Wandlungen der industriellen Produktion haben eine unberechenbare Bevölkerungsbewegung im Gefolge, wie frühere Zeiten mit ihren festen socialen und beruflichen Gliederungen sie nicht ahnen konnten. Glich die Entwicklung ehemals einem Strome, mit dessen Bahn, Wassermenge und Zuflüssen man vertraut war, so erscheint sie heute als unabsehbares Gewoge, dessen auf- und absteigende und hin- und hertreibende Wellen nicht immer erkennen lassen, was an diesem ruhelosen Wechsel der Gefälle den Winden der aus der Tiefe aufsteigenden Quellen zuzuschreiben sein mag.“ (Dumreicher, Unterrichtspolitik.) Und die Wasser dieses Stromes lassen nicht nach; die entfesselten Industrieelemente stürzen

1) Vergl. C. v. Lützow, Geschichte der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien. 1877. S. 47 ff.

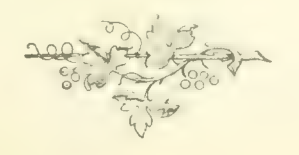
ungehindert vorwärts, alles mit sich fortreißend, was sich ihnen hemmend entgegenstellt. Der Staat hat diese Bewegung mit aufmerksamem Auge verfolgt. Aus den einzelnen Ecksteinen der früheren Zeit ist heute ein stolzes Gebäude für die künstlerische Ausbildung der Industrie geworden. Wie zahlreich die Anstalten für das kunstindustrielle Bildungswesen geworden sind, das möge das bereits in der Kunstchronik besprochene „Handbuch der Kunstpflege in Österreich“ zeigen, welches auf Grund amtlicher Quellen im Auftrage des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht im kaiserlich-königlichen Schulbücherverlag (Wien 1891) erschienen ist. Nach demselben bestehen 14 Fachschulen für Spitzenarbeiten und Kunststickerei, 29 Fachschulen für Weberei und Wirkerei, 27 Fachschulen für Holz- und Steinindustrie, 8 Fachschulen für Quincaillerie, keramische- und Glasindustrie; 6 Fachschulen und Versuchsanstalten für Metallindustrie, eine Fachschule für kunstgewerbliches Zeichnen und Modelliren und eine Fachschule für Edelsteinbearbeitung und -Einfassung. Sämtliche dieser Fachschulen werden mehr oder weniger vom künstlerischen Momente beherrscht. An der Spitze marschiren natürlich die Kunstgewerbeschulen in Wien, Prag und Lemberg, die Lehranstalt für Photographie in Wien und die Staatsgewerbeschulen mit Kunstunterricht. Die Studienmittel für diese Schulen sind in den meisten Fällen sehr reichliche, und wie Unterrichtsbehörde für ihre stetige Weiterentwicklung besorgt ist, möge der Umstand erweisen, dass das Unterrichtsministerium für die österreichischen Textilschulen durch die geschickte Hand des Direktors der Kunstgewerbeschule in Prag, Baurat Franz Schmoranz, zugleich artistischen Inspektor der Webeschulen, ein Werk herausgeben lässt, welches einzig auf dem Gebiete der Unterrichtsmittel dasteht. (Lehrmittel für das gewerbliche Unterrichtswesen des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht. Musterblätter für österreichische Textilschulen. Gesammelt und herausgegeben von Franz Schmoranz, artistischem Inspektor. Verlag des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht. Wien 1889.) Mit feinstem künstlerischen Verständnis und unter Beobachtung der technischen Eigentümlichkeiten sind hier auf bis jetzt erschienenen 75 Tafeln eine große Reihe von Stoffen ausgewählt und in Lichtdruck nach der Natur reproduzirt. Was aber das Werk für die Schulen besonders wertvoll macht, das ist der Umstand, dass ein Teil eines jeden Stoffes von der Hand in der natürlichen Farbengebung kolorirt ist. Unter jeder Tafel stehen dann webetechnische und künstlerische Erläuterungen und Angaben über Zeit und Ort der Entstehung des Stoffes. Der Schüler hat also neben der photographisch-getreuen Wiedergabe des Stoffes, an welcher er unter Umständen mit der Lupe Dekomponirübungen anstellen kann, den vollständigen Farbeneindruck und die historischen Angaben. Das ist ein Mustervorlagenwerk in des Wortes umfassendster Bedeutung.

So weit der niedere Kunstunterricht. Was nun den höheren Kunstunterricht anbelangt, so verteilt sich derselbe, was ausübende Kunst anbelangt, auf die Akademie der bildenden Künste in Wien, auf die k. k. Kunstschule in Krakau, auf die Malerakademie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag und auf die steiermärkische landschaftliche Zeichenakademie in Graz. Außerdem wird die ausübende Kunst bis zu einem gewissen Grade noch an den technischen Hochschulen betrieben. Die Kunstgeschichte findet ihren Ort an den technischen Hochschulen und an den Universitäten. Was aber hier besonders auffällt, das ist die geringe Zahl der Lehrstühle für neuere Kunstgeschichte, sowohl an den technischen Hochschulen, als auch an den Universitäten.

Neben den Schulen habe ich als das Hauptmoment für die staatliche Kunstpflege die Museen bezeichnet. Hierzu treten noch die allerdings fast immer privater Initiative entsprungenen Vereine. Auch den Museen wird seitens der obersten Kunstbehörde in Österreich die größte Aufmerksamkeit gewidmet und wie man dieselben berufen glaubt, an einer zielbewussten staatlichen Kunstpflege mitzuwirken, das möge ein Erlass des Ministers für Kultus und Unterricht zeigen, welcher die Museen neben ihrer Eigenschaft als belehrende Schaustellungen auch als intensivere Studienmittel benutzt wissen will. Wer erfahren will, wie viel außerordentlich wertvolles Material in den meisten Museen ungenützt aufgestapelt liegt, der braucht nur eines der Landesmuseen in Österreich zu besuchen. Es ist deshalb der Erlass mit hoher Freude zu begrüßen, dass sämtliche in Österreich bestehende Museen, speziell die Landesmuseen, zeitgemäß reorganisirt werden sollen und zwar so, dass dieselben in streng fachliche Gruppen als naturhistorische, kunsthistorische und gewerbliche Museen gegliedert werden und unter staatliche Aufsicht gestellt werden sollen. Und zwar ist die Durchführung dieser Maßregel schon für die nächste Zeit bestimmt. Damit wird der staatlichen Kunstpflege ein bedeutendes Material zur

Fruktifizirung dargeboten. Das Museenwesen ist in Österreich außerordentlich entwickelt, und wer sich darüber unterrichten will, der nehme das erwähnte, „Handbuch der Kunstpflege in Österreich“ zur Hand. Der Einleitung mögen hier einige Daten über die Anlage des mustergültigen Buches entnommen sein. In das Handbuch sind alle der Kunstpflege im weitesten Sinne dienenden Anstalten aufgenommen, welche entweder durch die Munificenz S. M. des Kaisers oder des allerhöchsten Kaiserhauses, oder durch die organisatorische Thätigkeit der Staatsverwaltung, oder durch die Initiative der Länder und Städte, sowie endlich von Korporationen und Privaten innerhalb der im österreichischen Reichsrate vertretenen Königreiche und Länder entstanden sind und erhalten werden. Die Erhebungen, welche dem Handbuche als Quellen dienen, wurden teils durch die Statthaltereien und Landesregierungen der einzelnen Königreiche und Länder, teils durch die Organe der k. k. Centralkommission für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale gepflogen. Die Auskünfte über die kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, die k. k. Hofbibliothek, das k. k. naturhistorische Hofmuseum, die kaiserlichen Schlösser, sowie über die Sammlungen von Mitgliedern des Allerhöchsten Kaiserhauses wurden von den betreffenden Behörden und Vorständen geliefert. Als Gesichtspunkt wurde festgehalten, dass das Handbuch lediglich eine übersichtliche Zusammenstellung der bestehenden Sammlungen, nicht aber auch deren Inhaltes beabsichtigt. Bei Aufnahme der Privatsammlungen, welche in dankenswerter Weise mit eingefügt sind, war der Gesichtspunkt maßgebend, ob der betreffende Kunstbesitz das Maß der nur zur Ausschmückung und Einrichtung der Wohnräume bestimmten Gegenstände übersteigt. Die oberste staatliche Verwaltungsbehörde für Kunstangelegenheiten ist das k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht mit dem Minister Dr. Paul Freiherrn Gautsch von Frankenthurn an der Spitze. Referent für Kunstangelegenheit ist Ministerialrat Vincenz Graf Latour. Als beratendes Organ steht dem Ministerium für Kunstangelegenheiten eine ständige Kommission zur Seite, die aus hervorragenden Künstlern und Kunstkennern zusammengesetzt ist. Dieselbe teilt sich in drei Sektionen: für bildende Kunst, für Dichtkunst und für Musik. Die Mitglieder der Sektion für bildende Kunst sind: Professor L'Allemand, Nikolaus Dumba, Prof. A. Eisenmenger, Oberbaurat Baron Hasenauer, Maler Robert Russ, Prof. A. Schönn und Prof. C. v. Zumbusch. Zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale besteht die k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. Interessante Angaben enthält das Vorwort über die zur Verfügung stehenden Mittel. Für spezielle Kunstzwecke waren im Staatsanschlage des Jahres 1890 ausschließlich der Musik 250000 Fl. eingestellt. Für Museenzwecke wurden 142000 Fl., für Lehranstalten ausschließlich kunstgewerblicher Richtung 188500 Fl. bewilligt. In dem letztgenannten Betrage sind die Auslagen für die kunstgewerblichen Abteilungen der Staatsgewerbeschulen und für die Fachschulen, an welchen kunstgewerblicher Unterricht erteilt wird, nicht inbegriffen. Diese erscheinen in den Voranschlägen für das industrielle Bildungswesen, für welches im Jahre 1890 im Ganzen 1782000 Fl. bewilligt worden sind.

Gelangt man angesichts dieser Zahlen, namentlich auch im Hinblick auf die Summen, welche z. B. in Deutschland und Frankreich zur Kunstpflege aufgewendet werden, zu der Erkenntnis, dass dieselben recht wohl noch einer Steigerung fähig und bedürftig wären, so darf man andererseits billigerweise auch nicht vergessen, dass die große Schwierigkeit der Herbeiführung eines finanziellen Gleichgewichts im österreichischen Staatshaushalte kategorisch ein Zurückdrängen der nicht unbedingt notwendigen Ausgaben fordert. Jedenfalls aber muss man bewundernd anerkennen, was bisher mit verhältnismäßig nicht großen Mitteln bei strenger Organisation und zielbewusster Thätigkeit erreicht worden ist, und man kann der obersten Kunstbehörde, dem k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht sicher nicht die Anerkennung versagen, dass es gehandelt hat stets eingedenk des Wortes, dass ein Volk nur durch das groß und reich wird, was es leistet, durch den Fortschritt, den es im Dienste der Völkergemeinschaft macht.





WOLF HUBER UND M. GRÜNEWALD.

VON *WILHELM SCHMIDT.*

Im Repertorium für Kunstwissenschaft XII, S. 40, habe ich den Versuch gemacht, dem Meister *Wolf Huber*, von dem seither nur Zeichnungen und Holzschnitte bekannt waren, auch ein Gemälde, Christus am Kreuz (von 1503, in Schleißheim) zuzuschreiben. Freilich nur mit Vorsicht und mit der Bitte um Nachprüfung an meine wertgeschätzten Herren Kollegen. Ich muss nun allerdings gestehen, dass ich in dieser Frage seither nicht weiter gekommen bin, und ich vermag noch immer nicht den Meister von 1503 in einer jeden Zweifel ausschließenden Weise mit Huber zu identifiziren. In der Galerie des Stiftes St. Florian bei Enns in Oberösterreich fand ich auf einer Darstellung des Christus mit dem ungläubigen Thomas die Bezeichnung W. (der folgende Buchstabe zerstört) V. P. Meine Hoffnung, den fehlenden Buchstaben durch H zu ergänzen und demnach hier ein Bild von Huber zu finden, schwand, als ich bei einer späteren Anwesenheit in S. Florian ein Gegenstück, Christus erscheint Magdalena, entdeckte, worauf die Bezeichnung W. T. V. P. sich vorfand. Das V. P. ist vielleicht mit Von Passau zu erklären, jedenfalls hängt dieser Meister mit der Altdorfer-Huberschen Richtung zusammen. Die betreffenden Bilder sind übrigens von Haus aus roh gemalt und dazu noch elend erhalten.

Zwei interessante Zeichnungen von W. Huber fand ich in den Uffizien zu Florenz (nicht ausgestellt); beide sind mit der Feder auf hellbraunem Grunde gezeichnet und weiß gehöht. Die kleinere Zeichnung stellt Eva mit einem Kinde vor, während Adam von einem Felsen herabblickt. Sie ist bezeichnet W H und 1518. Die größere Zeichnung, Botschaft des Engels an Joachim, ist ohne Signatur, doch zweifellos von derselben Hand. Eine schöne Landschaftszeichnung vom Jahre 1517 befindet sich im Dresdener königl. Kupferstichkabinett; dieselbe galt ursprünglich als L. Cranach, wurde jedoch, wie mir Lehrs schrieb, nach dem in meinem Handzeichnungswerk, Lief. V, veröffentlichten Blatte dem Huber zugeteilt (danach ist M. Friedländers Notiz in seinem „A. Altdorfer“ Leipzig 1891, S. 163, der den Namen des Huber bereits vorfand, zu berichtigen). Bezeichnete Blätter sind in Erlangen. In der Albertina liegt unter den unbekannten Altdeutschen eine Rotstiftzeichnung, Brustbild einer niederblickenden Frau, bezeichnet W. H. 1544. Trotz des späten, zur Vorsicht mahnenden Datums vielleicht doch von unserem Künstler. Hinsichtlich der Zeichnung Christus am Kreuz bei Herrn A. von Lanna in Prag, hat sich Friedländer (a. a. O. S. 157) mir gegenüber ein eigentümliches Verfahren erlaubt. Herr von Lanna ließ das Blatt auf meine Bitte für mich photographiren, und ich legte diese Photographie zu W. Huber. Da mir jedoch die Sachlage noch nicht klar war, insbesondere nicht, ob nicht doch ein Original von Altdorfer zu Grunde liege, und ich noch einmal Einsicht in die Zeichnung selbst nehmen wollte, vermied ich es, litterarischen Gebrauch davon zu machen. Friedländer fand nun in München auf der Rückseite jener Photographie die Bleistiftnotiz W. Huber, und schrieb sie, gegen mich polemisirend, in die Welt hinaus. Ich habe mir auf einer Masse Zeichnungen unseres Kabinetts Bemerkungen verschiedener Art gemacht, muss mich aber verwahren, dass sie ohne weiteres litterarisch ausgebeutet werden, da der betreffende Rückseitenbeschauer doch nie wissen kann, welche Hintergedanken bei der Niederschreibung der Bemerkungen obwalteten. (Ich mache als Nachtrag zu Friedländers Angaben noch aufmerksam darauf, dass auch in Erlangen dieselbe Darstellung vorkommt, jedoch roher und in den Dimensionen größer als das Prager Blatt; die Komposition muss beliebt gewesen sein, da sie öfter kopirt wurde). Friedländer (S. 175) verfährt übrigens mir gegenüber noch einmal so. Er fand nämlich auf der Rückseite einer Zeichnung des Jakob Savery in München eine andere Bemerkung von mir: „Kopie

Savery's nach Altdorfer". Hierbei übrigens, wo er nichts Polemisches gegen mich vorzubringen wusste, nennt er meinen Namen nicht, hier ist es bei ihm bloß: „eine Notiz auf der Rückseite!"

Eine ganze Reihe von Zeichnungen Hubers befindet sich im Nationalmuseum zu Pest; bezeichnet sind sie nicht, doch glaube ich, wird meine Bestimmung keinem Zweifel unterliegen. Ich habe sie 1890 gemeinsam mit Herrn Direktor C. von Pulsky zusammengestellt. Dr. R. Muther giebt im Texte zu Lieferung VIII der Hirth-Mutherschen Meisterholzschnitte an, ich habe behauptet, einige der in Pest befindlichen Handzeichnungen Hubers trügen das Datum 1504 und 1505. So apodiktisch habe ich mich aber gar nicht ausgedrückt. Ich hatte die Blätter, deren Meister als W. Huber ich zuerst erkannte — sie galten nämlich als unbekannt — vor mehreren Jahren gesehen und glaubte mich erinnern zu können, als ich später eine Notiz (Repertorium XII, 40) darüber schrieb, frühe Daten darauf gelesen zu haben. Ich fügte mit Fragezeichen 1504 bezw. 1505 hinzu, gab aber noch an, dass ich mir leider die Jahreszahlen nicht genau gemerkt habe. In Pest fand ich nun, dass das Datum 1502 war. Davon sprach ich nun mit Muther, der das betreffende Blatt nicht kannte, und erwähnte dabei, dass vielleicht, aber wenig wahrscheinlich, auch 1512 zu lesen sei. Hierauf ist Muthers bezügliche Angabe von 1502 oder 1512 zurückzuführen.

Der Name des M. Grünewald ist ein paarmal mit unserem Meister verquickt worden. So gilt der Christus am Kreuz in Schleißheim (unten Nr. 1) seit Bayersdorfers Katalog von 1885 als Grünewald; auch der Bischof Valentin (unten Nr. 2) in der Wiener Kunstakademie ist, wie der Lützowsche Katalog mitteilt, schon dem Grünewald zugeschrieben worden. Doch ist dies alles irrig. Die eigentümliche Lichtwirkung, eine verhältnismäßige Breite des Vortrages und gewisse Geschmacklosigkeiten, wie die verdrehten Hände der Maria im Schleißheimer Bilde, mögen den Anstoß zur Bezeichnung „Grünewald" gegeben haben. Aber vergleicht man z. B. die Gesichtsbildung bei Grünewald, die sprechenden Züge, die seelische Erregung, die sich bis in die Fingerspitzen fortsetzt, seine lebendige, „gestreckte" Faltenbildung und andere Dinge mit den plumpen Typen und den wulstigen Gewändern des Meisters von 1503, so wird man den prinzipiellen Unterschied gewahren. (Vgl. auch meine Ausführungen im Repertorium XII, S. 40). Es ist etwa ein ähnliches Verhältnis, wie bei D. Pfenning, welchen H. Thode in seinem Buche über die Malerschule Nürnbergs auch für Nürnberger Werke (Tucherscher Altar etc.) verantwortlich macht. Zergliedert man in denselben und dem bezeichneten Bilde Pfennings zu Wien das Einzelne, so verschwindet alle Möglichkeit, auch die Nürnberger Gemälde von Pfenning herrühren zu lassen.

Der Meister von Aschaffenburg ist überhaupt schon oft verkannt worden, obwohl man bei seiner so ausgesprochenen Kunstweise glauben sollte, es wäre niemand leichter zu bestimmen als er. Die Schwabacher „Grünewalds" habe ich bereits im Repertorium XII, S. 39, gestrichen, das jüngste Gericht im Germanischen Museum Nr. 222, gehört ihm sicher nicht an, ebensowenig die beiden Gemälde Nr. 973 und 1426 der kaiserl. Sammlung zu Wien. Diese letzteren Bilder sind offenbar von einer Hand, wie schon Scheibler erkannte, wenn auch seine Bezeichnung „Grünewald" verkehrt war. Nach Friedländer (a. a. O. S. 142) teilte Bayersdorfer früher die Grünewaldmeinung, trennt aber jetzt die beiden Bilder indem er nur noch Nr. 973 mit Zweifel für eine Arbeit Grünewalds nimmt, während er den Autor von 1426 unter der jüngeren Generation der Nürnberger Künstler (B. Beham?) sucht. Diese letztere Ansicht, der sich Janitschek und Friedländer angeschlossen haben, halte ich für richtig. Es kann meines Erachtens keinem Zweifel unterliegen, dass die Nrn. 973 und 1426 nach Nürnberg und zwar in die Nähe der Behams gehören. In der kaiserlichen Galerie befindet sich noch ein Gemälde, das in dieselbe Richtung gehört, wenn es sich andererseits wieder durch einen gemäßigteren Charakter von den genannten Bildern unterscheidet. Es ist dies das irrtümlich H. Burgkmair genannte Altarbild Nr. 1468 (vgl. darüber Scheiblers Ausführungen im Repertorium X, S. 295). In St. Florian fand ich zwei Bilder, die Gegenstücke zu einander bilden: Geißelung Christi und Dornenkrönung; sie sind hell und klar gemalt, aber roh in der Auffassung, und haben eine auffallende Verwandtschaft mit besagten Nrn. 973 und 1426. Sie sind nicht mit Nummern versehen und hängen in dem schmäleren Zimmer, das den Raum, wo interessante Altdorfer hängen, von dem Eingangsraume trennt, und zwar sind sie zu oberst an der dem Fenster entgegengesetzten Wand angebracht; in dem gleichen Zimmer befindet sich auch das besprochene Bild des W. T. V. P., Christus und der ungläubige Thomas. Wien besitzt übrigens immerhin ein echtes Werk von Grünewald, nämlich die Schwarzkreidezeichnung eines stehenden betenden Heiligen in der Albertina. Die Bezeichnung „Grünewald" geht schon vor Thau-

sing zurück, der sie aber mit Recht acceptirte. Auch ein Gemälde würde Wien besitzen, wenn sich meine einmal gehegte Vermutung bestätigen sollte, dass der ausdrucksvolle, der „italienischen Schule des 16. Jahrhunderts“ zugeschriebene sitzende heil. Bischof Nikolaus in der Galerie Harrach (Nr. 138) von ihm gemalt sei. Stutzig macht mich übrigens die Angabe im Katalog das Bild sei auf Pappelholz gemalt. Das würde allerdings zu Grünewald schlecht passen. Da ich zudem keine rechte Erinnerung an das Bild habe, so lasse ich die Frage in suspenso.

Ich führe nun die von dem Meister des Schleißheimer Christus herrührenden Gemälde auf. Dieselben scheinen mir so charakteristisch zusammenzugehören, dass ein Widerspruch wohl nicht möglich ist. Diese Bilder sind sehr verwandt einem im Österreichischen Museum zu Wien befindlichen Flügelaltar, auch die Neigung zu wulstiger Gewandbildung (vgl. z. B. den Zipfelwulst des Lendentuches Christi) ist ihnen mit diesem gemeinsam. Doch ist der Altar von einer roheren Hand. Nur die Außenseiten der (gebogenen) Flügel sind bemalt, im Innern ist Schnitzwerk, die Hauptdarstellung desselben ist die Krönung Mariae. Dieser Altar wurde 1872 vom Tischler Celebor in Wien erworben und stammt doch wohl aus Österreich. Dass der Meister von 1503 ebenfalls in der Donaugegend zu Hause war, dürfte keinem Zweifel unterliegen, wenn sich auch die Hypothese Wolf Huber aus Passau nicht bestätigen sollte. Die Thatsache, dass auf den unten verzeichneten Bildern überall eine Vorgebirgslandschaft mit den charakteristisch wiedergegebenen nördlichen Kalkalpen (diese fehlen nur auf Nr. 2) im Grunde sich vorfindet, muss man beachten. Dass ein Einfluss von Dürer erkennbar ist, unterliegt keinem Zweifel, trotz der frühen Jahreszahl, doch besitzt unser Meister so viel Selbständigkeit, dass man ihn in die eigentliche Dürersche Schule nicht versetzen darf. Ist ja auch Altdorfer schon von seinen Anfängen an ohne die vorangegangene Dürersche Kunstweise gar nicht erklärbar, wenngleich es keinem Menschen einfallen wird, ihn zu einem sklavischen Nachtreter des epochemachenden Meisters zu stempeln.

Zweifellos werden noch andere Bilder unseres Künstlers nachgewiesen werden können, vorläufig habe ich bloß die folgenden aufgefunden.

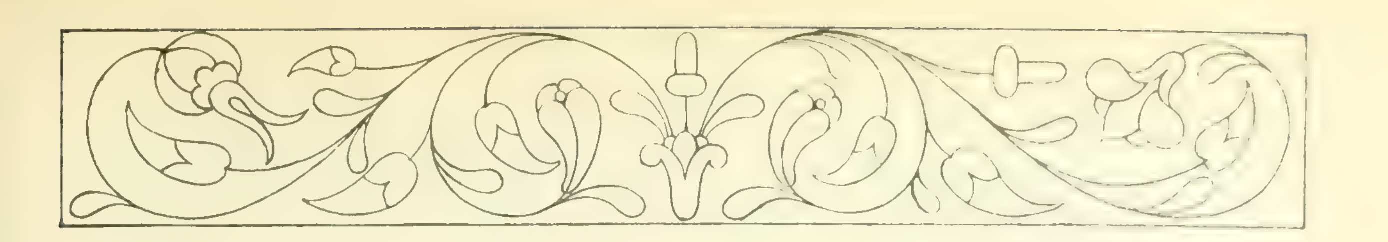
1) Christus am Kreuz, datirt 1503, als „M. Grünewald“ im Schleißheimer Katalog von 1885, Nr. 184.

2) Der heil. Bischof Valentin legt die Rechte segnend auf die Schulter eines vor ihm knieenden Stifters. Links am Boden liegt ein Epileptischer. Hintergrund Landschaft. Linker Flügel eines Altares. Galerie der kaiserl. Kunstakademie zu Wien, Nr. 549, als „Nürnberger Schule“ im Katalog.

3) Männliches Bildnis, Halbfigur, drei Viertel nach rechts, in roter Juristentracht, die Hände auf ein Buch gelegt. Hintergrund Landschaft. Oben in der Mitte steht in Goldschrift: 1503 VIXI AN: 41. Auf der Rückseite liest man in Bleistift und viel späteren Charakteren: Joan. Stephanus Reuss Constant. J. . . D. Rector Vniversitatis Anno 1503. Einen aus Konstanz stammenden Rektor J. St. Reuß habe ich auf einer deutschen Universität nicht finden können. Ein Růsz de Constancia wurde als Student in Heidelberg inskribirt den 18. Sept. 1486 (s. die Matrikel der Universität Heidelberg, von H. Töpke, 1884, S. 384). Germanisches Museum zu Nürnberg, aus der Sulkowski'schen Sammlung. Fehlt im Katalog. Auch Bayersdorfer erkennt hier den Meister von Nr. 1.

4) Bildnis einer Frau, Halbfigur, sitzend, drei Viertel nach links, in Haube und rotem goldverzierten Gewand, die Hände auf den Schoß gelegt. Hintergrund Landschaft, in der sich rechts und links zwei große Bäume, von denen der rechte fast entlaubt ist, bemerklich machen. — Dieses Bild sah ich kürzlich bei dem Gemälderestaurator Nikol. Mathes in München, es ist im Besitze des Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt.





KLEINE MITTEILUNGEN.

W. Unger im Atelier. Auf der internationalen Kunstausstellung in Berlin erregte ein Porträt W. Ungers im Atelier, von *H. Temple* gemalt, nicht nur wegen der Persönlichkeit des Dargestellten, sondern auch um seiner malerischen Qualitäten vielfaches Interesse. Der Urheber des trefflichen Kunstwerks, das wir in Heliogravüre diesem Hefte beigeben, wurde im Jahre 1857 in Littau in Mähren als Kind deutscher Eltern geboren, kam aber frühzeitig nach Ungarn, wo sein Vater als Ingenieur thätig war. Latein und Griechisch behagte ihm wenig, und so sollte er in Wien die Realschule besuchen, die er wegen der mangelnden Kenntnis der deutschen Sprache nach einem halben Jahre wieder verließ. Der Zeichenlehrer, Prof. Taubinger, veranlasste den Vater des jungen Mannes, ihn, der zum Zeichnen und Malen große Leidenschaft empfand, an die Akademie zu geben, wo sich sein Talent rasch entwickelte. Er wurde Schüler Angeli's und Canons, errang den Munkacsypreis und ging hierauf nach Paris zu Munkacsy selbst, wo er drei weitere Jahre studirte. Er ist seitdem öfter durch Preise ausgezeichnet worden.

*** *Der Professor der Kunstgeschichte an der Universität zu Königsberg, G. Dehio* hat einen Ruf an die Universität Strassburg an Stelle Janitscheks angenommen.

*** *Professor Karl Justi in Bonn* hat vom König von Preußen den Charakter als Geheimer Regierungsrat erhalten.

*** *Dem Maler Ph. Fleischer* aus München, dem Schöpfer des Panoramas „Hohenzollerngalerie“ in Berlin, ist vom Könige von Preußen der Professortitel verliehen worden.

* *Lucas von Führich*, ein Sohn des berühmten österreichischen Malers, starb am 29. Januar im 57. Lebensjahre an einer als Folge der Influenza aufgetretenen Lungenentzündung. Führich, ein ernster Freund der Kunst, war mehrfach auf diesem Gebiete litterarisch thätig und schrieb u. a. ein treffliches kleines Buch über M. v. Schwind. Er führte als Ministerialrat im österreichischen Unterrichtsministerium seit längeren Jahren das Referat über die höheren technischen Lehranstalten.

x. Professor *E. Ausm Weerth* in Kessenich bei Bonn hat den Selbstverlag seines früher im Verlag von T. O. Weigel in Leipzig erschienenen Werkes über die *Rheinischen Kunstdenkmäler* übernommen und den Preis erheblich ermäßigt. Der erste Band (Skulptur), 63 Tafeln und Text enthaltend, kostet jetzt 60 Mark, der zweite, die Malerei betreffend und 58 Tafeln umfassend, 40 Mark.

Aus Düsseldorf wird der Köln. Ztg. geschrieben: Maler *Hubert Salentin* hat aus Anlass seines am 15. Januar gefeierten 70. Geburtstages eines der besten Bilder aus seiner letzten Schaffenszeit, „Der Storch“, zwei Kinder, welche den geheimnisvollen Vogel an einem Waldgewässer neugierig und wissbegierig belauschen, der hiesigen städtischen Gemäldegalerie zum Geschenk gemacht. Der ausgezeichnete Genremaler ist dort bereits durch ein aus den sechziger Jahren stammendes figurenreiches Bild im ernsten Genre „Dorfkirche“ in würdigster Weise vertreten.

△ *Kassel.* Herr Professor *Knackfuß* hierselbst hat sein von Sr. Majestät dem Kaiser bestelltes großes Bild: „Dem Grafen Rudolf von Habsburg wird die Wahl zum deutschen Kaiser mitgeteilt“ vollendet. Im dem ersten Morgengrauen liegt das Lager des Habsburgers, im Hintergrunde zeichnen sich die Türme und Befestigungswerke Basels von dem Horizont ab; links eine sehr wirkungsvolle Gruppe von Reitern, von denen der eine, der Vorfahr unseres Kaisers, eben abgesessen ist und dem aus dem Zelte rechts tretenden Rudolf von Habsburg die unerwartete Nachricht bringt. Wenige Diener des letzteren stehen vor dem Zelt, vor welchem ein Feuer gegen die eindringende Morgenbeleuchtung kämpft. Das ganze Bild ist sehr stimmungsvoll, schlicht und einfach gehalten und erreicht damit am besten die beabsichtigte Wirkung. Seine Stätte soll dasselbe in den von dem Kaiser bewohnten Räumen des Berliner Schlosses finden.

*** *Ein großes Bild des Berliner Malers Erich Mattschass,* welches den Untergang der Fahne des 2. Bataillons des 61. Regiments vor Dijon am 23. Januar 1871 darstellt und auf der vorjährigen Kunstausstellung vom Staate angekauft worden war, ist vom Kaiser Wilhelm II. an seinem Geburtstage dem 61. Regiment als Geschenk überwiesen worden.

= tt. *Pforzheim.* Im Anschlusse an unsere Mitteilung in Nr. 5 der Kunstchronik vom 19. November v. J. berichten wir heute, dass 78 Arbeiten beim Wettbewerbe zur Erlangung von Entwürfen für ein hier zu errichtendes neues Rathaus am 15. Dezember 1891 eingegangen sind. Das aus Baudirektor Dr. *Durm*-Karlsruhe, Baurat Professor *Reinhardt* Stuttgart und Professor *Friedrich Thiersch*-München bestehende Schiedsgericht erteilte den ersten Preis von 3000 Mark der Arbeit des Regierungsbaumeisters *Schmalz*-Berlin, den zweiten Preis von 2000 Mark der Arbeit des Architekten *Vollmar*-Berlin und den dritten Preis von 1000 Mark der Arbeit des Architekten *Pfann*-München.

*** *Das finanzielle Ergebnis der Berliner internationalen Kunstausstellung von 1891* ist nunmehr endgültig festgestellt worden. Wie der Säckelmeister des Vereins Berliner Künstler, Maler *Körner*, in der Sitzung des Vereins vom 2. Februar mitteilte, beläuft sich der Überschuss auf 125548 M., die dem Vermögen des Vereins zufließen, das dadurch von 187758 M. auf 313306 M. angewachsen ist.

*** *Um die Galerie Sciarra in Rom*, deren Hauptstücke Raffaels „Violinspieler“, ein hl. Sebastian von Perugino, ein Frauenbildnis von Palma Vecchio, Bescheidenheit und Eitelkeit von Luini und die Spieler von Caravaggio sind, ist ein heftiger Streit entbrannt, der die Regierung zu energischem Einschreiten veranlasst hat. Der Unterrichtsminister Villari hatte schon früher den Versuch gemacht, einen Teil der Galerie für den Staat käuflich zu erwerben. Er kam dem Fürsten Sciarra soweit entgegen, dass er sich bereit erklärte, das Eigentumsrecht des Fürsten an der Galerie anzuerkennen, wenn dieser dem Staate den „Violinspieler“ zum Geschenk machen und mehrere der anderen Meisterwerke für eine Million Lire verkaufen wollte. Da sich der Fürst weigerte, machte der Unterrichtsminister von dem Fideikommissgesetz Gebrauch. Am 29. Januar wurde infolge eines provisorisch zu vollstreckenden, vom Unterrichtsminister veranlassten gerichtlichen Beschlusses die Fürstin Sciarra vom Generaladvokaten benachrichtigt, dass die Kunstgalerie der Familie Sciarra mit Beschlag belegt sei. Die Prinzessin erhob gegen die Beschlagnahme Einspruch, indem sie erklärte, dass die Galerie nicht zum Familienfideikommiss gehöre. Weitere Mitteilungen machte Villari in der Sitzung der Deputirtenkammer vom 1. Februar, die gerade über das Galerieschutzgesetz beriet. Er und der Staatsadvokat seien der Ansicht, die Galerie Sciarra gehöre zu dem Familienfideikommiss; er habe ungefähr eine Million für den Ankauf der Galerie geboten, die Verhandlungen seien jedoch erfolglos geblieben. Er habe die Sequestrirung angeordnet, und dabei habe sich herausgestellt, dass fünfzig der besten Kunstwerke fehlten; hierdurch sei die Übertretung des Ediktes Pacca und die Verletzung des jetzt zu beratenden Gesetzes erwiesen, das übrigens in der Sitzung vom 2. Februar mit 140 gegen 90 Stimmen angenommen wurde. Nach einer Meldung vom 3. Februar wurde in einer Villa am Janiculus 25 aus der Galerie Sciarra stammende Bilder entdeckt. Zunächst wird die Fideikommissfrage gerichtlich entschieden werden. Am 5. Februar wurde der Gesetzentwurf in Betreff der fideikommissarischen Galerien auch vom Senat genehmigt.

*** *Der künstlerische Nachlass Meissoniers* hat, wie schon gemeldet, zu einem Prozesse zwischen der Witwe des Malers und dessen Kindern aus erster Ehe Veranlassung gegeben, über den am 30. Januar in Paris zum erstenmal verhandelt wurde. Die Witwe Meissoniers verlangt, dass die Gemälde, Skizzen u. s. w., welche der Maler in seinen Ateliers hinterlassen, öffentlich versteigert werden, die Kinder sind dagegen für eine Teilung in natura, weil sie die Kunstwerke ihres Vaters behalten wollen. Nach den Plaidoyers der Advokaten beider Teile hat der Staatsanwalt in der Gerichtssitzung das Wort genommen und sich energisch zu Gunsten der von den Kindern verlangten Teilung in natura ausgesprochen. Er hob namentlich hervor, dass die Witwe Meissoniers nur auf den achten Teil des Nachlasses ein Anrecht habe und daher für einen so unbedeutenden Anteil die Kinder Meissioniers nicht zwingen könne, den künstlerischen Nachlass ihres Vaters durch eine öffentliche Versteigerung nach allen Windrichtungen zu zerstreuen. Die Richter haben beschlossen, ihr Urteil in der Sache erst in acht Tagen zu fällen. Über den Umfang des künstlerischen Nachlasses macht ein Korrespondent der Frankf. Ztg. folgende Angaben: Meissionier hatte Ateliers in seinem Hause in Paris auf dem Boulevard Malesherbes und in seinem Landhause in Poissy. Seine Ateliers auf dem Boulevard Malesherbes allein enthalten nicht weniger als 500 Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Skizzen des Malers und außerdem mehrere Entwürfe in Wachs von Reitern und Pferden. Unter den Skizzen verdienen vor allem die der berühmten Gemälde „La Rixe“ und „Amateurs d'estampes“ hervorgehoben zu werden, ferner der Entwurf eines Gemäldes, welches niemals ausgeführt worden ist. Es stellt einen Staatsgefangenen dar, der im Sturm unter bewölktem Himmel von Reitern abgeführt wird. An einer anderen Wand hängen ein vortreffliches Porträt des Malers, mehrere Ansichten von Venedig, eine Skizze der „Verteidigung von Paris im Jahre 1870/71“ und eines der Meisterwerke des Malers „Leçon de chant“. In einem anderen Atelier befanden sich außer zahlreichen Skizzen ein Aquarellporträt des Malers, ein Porträt von Thiers auf seinem Totenbette, welches auf den Wunsch der Witwe des Staatsmannes ausgeführt wurde; eine reizende Landschaft (die Brücke von Poissy), eine Ansicht der Ruinen der Tuilerien nach dem Kommuneaufstand und etwa 10 Skizzen des berühmten Gemäldes „1806“. Fast eine ebenso große Zahl von Kunstwerken wie in dem Hause auf dem Boulevard Malesherbes befindet sich in dem Landhause in Poissy.

Berliner Kunstauktion. Am 22. Februar versteigert *R. Lepke* die wertvolle Kunstsammlung von *Karasz-Apraxin*: Praehistorische Stücke, altpompejanische Gläser, alte Metallarbeiten und keramische Erzeugnisse aller Art, endlich eine Reihe Gemälde alter Meister.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.









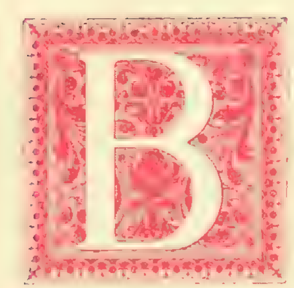
MURILLO.

VON *C. JUSTI.*

MIT ABBILDUNGEN.

IV.

Die Kirche der Kapuziner.



ALD nach Vollendung der Caridad wurde Murillo ein noch umfassenderer Kreis von Gemälden übertragen, das letzte Unternehmen dieser Art: die Altarbilder für die im Jahre 1670 vollendete Kirche der Kapuziner, vor dem Thor von Cordoba. Dort hatte man den Hochaltar einem Bildhauer vorbehalten; hier war das vornehmste Stück seines Auftrags der Retablo mayor, wohl die ehrenvollste Auszeichnung, welche einem spanischen Maler zu Teil werden konnte. Wie seine erste grosse Gemäldefolge, so war auch diese letzte der Religion des heil. Franziskus geweiht. Aber wenn er in jenen frommen Anekdoten des *claustro chico,* erzählt im Volkston, im Vorhof verweilte, so betritt er hier gleichsam den Ahnensaal und das Adyton: heroische Gestalten des Ordens, Gnadenerweisungen, Mysterien.

Der Aufbau dieses großen Retablo erinnert noch an die mittelalterlichen Flügelaltäre. Das Mittel- und Hauptgemälde enthielt das *„Jubiläum des heil. Franciscus“*, zur Seite die Stadtpatrone: S. Justa und S. Rufina, S. Isidor und S. Bonaventura, über ihnen der Täufer und der heil. Joseph, und in Viertelellipsen die heil. Felix und Antonius, beide mit dem Jesuskinde. Über Nebenaltären erscheinen diese beiden noch einmal in erweiterter Komposition; ferner vier Stücke aus dem Marienleben: Empfängnis, Verkündigung, Hirten, Klage. Der Ordensstifter vor dem Gekreuzigten, die Almosenspende des heil. Thomas von Villanueva. Und im Presbyterium S. Raphael und S. Michael; eine zweite Conception.

Bis auf drei sind diese Werke glücklich durch die Stürme des Jahrhunderts, dank dem thätigen Eifer des Kanonikus Lopez Cepero, wenigstens der Vaterstadt gerettet worden und im Museum vereinigt. Man ist also in der Lage, sich vollkommene Klarheit darüber zu verschaffen, wie Murillo gegen das Ende seiner dreißigjährigen Meisterschaft gemalt hat.

Kommt man von der Caridad, so ist der Unterschied auffallend genug. Der Wechsel figurenreichbelebter, selbst farbenheiterer Historien ist verschwunden. Zum Teil sind es abgeschlossene Einzelfiguren; wo eine Mehrzahl zur Handlung gehört, sind der Nebenpersonen wenige und mit Fleiß zurückgedrängt. In vielen war er durch den Gegenstand, z. B. die braunen Kutten, auf die einfachsten Farben beschränkt. Die Pinselführung ist breiter, eiliger als sonst, und meist fehlen ganz Lasuren und Abtönung. Man hat sie mit Tizians Alterswerken im Escorial verglichen. Wenn man indes als Merkmal seines letzten Stils angegeben hat, „dass die Bestimmtheit der Zeichnung einer zarten und verschwommenen Färbung geopfert sei“ (Waagen), so passt das am wenigsten zu dieser Gruppe. Mehr als einmal sollte es scheinen, dass er nie so hoch gestiegen sei, als hier an der Schwelle des Greisenalters, in Charakteristik, plastischer Kraft, Pathos; nirgends ist er so vollkommen Herr seiner Sprache. Es ist, als wolle er seine Motive noch einmal zusammenfassen; alle Saiten seines Instruments noch einmal anschlagen, und einige klingen mächtiger, sonorer als je. Leider muss man hinzufügen, dass sich nirgends seine Werke in einem so traurigen Zustande befinden, als im Museum von Sevilla, sie gehen in der dumpfen ehemaligen Mercenarierkirche dem Zerfall entgegen.

Das Hauptfest des Kapuzinerordens war die Indulgenz des heil. Franz, oder das „Jubiläum der Portiuncula“, des 2. August, gestiftet zur Erinnerung an ein Erlebnis des Heiligen von Assisi, als ihm Christus, dem er im Rosenhag der verfallenen Kapelle S. Maria degli Angeli eine Dornenrose dargebracht, mit seiner gebenedeieten Mutter erschien und die erbetene Gnade, Ablass für alle reuigen Pilger dorthin, gewährte. Als Zeichen dieser Gnade überschüttete ihn das himmlische Gefolge mit Rosen. — Von diesem großen Hauptbild (4,30 × 2,95) sagte man einst in Sevilla, wer es nicht gesehen, wisse nicht, was Malen sei. Heute ist es wenigen bekannt; es war schon vor der Aufhebung des Klosters weggegeben worden, wahrscheinlich weil man an dem trostlosen Zustande Anstoss nahm. Dann ging es durch mehrere Hände, darunter des Direktors des Pradomuseums, die sich an ihm versündigten — und bereicherten. Zuletzt sah es der Verfasser zu Pau, in der Galerie des Infanten D. Sebastian. Trotz der abgesprungenen Stücke Farbe und dem Walten barbarischer Restauratorenpinsel war noch genug übrig, um ahnen zu lassen, dass der Meister uns hier ein nicht unwürdiges Gegenstück zu seiner ersten großen Lichtschöpfung, dem heil. Antonius der Kathedrale, geschenkt hatte.

Wie in jener Vision kniet der Mönch einsam, hier in der leeren Kapelle auf den Altarstufen, die Arme nach der Erscheinung ausbreitend. Der Heiland, segnend, wendet sich nach ihm herab; tiefer, kniend erscheint Maria, fürbittend die Arme gekreuzt, aber ganz von vorn gesehen, eine blonde, volle, vornehme Gestalt, in venezianischem Geschmack. Um diese beiden wogt eine Schar von etwa dreißig Engeln, Kinder, Knaben, Jünglinge; mit Rosen, Wolken und dem großen Kreuz, das Christus hält, beschäftigt, die gesetzteren über den Wolkenrand zuschauend. Diese Wesen bewegen sich auf einem Grunde von zartem Hellblau, das hinten in ein glühes Goldgelb, unten in dunkelblaue und schwärzliche Schatten versinkt, in allen Graden der Beleuchtung: als dunkle Silhouetten mit Widerschein in den Schatten, dann strahlend im vollen Licht, zuletzt in helle Schemen sich auflösend, in bläulichen und pfirsichblütfarbigen Noten. In dem Heiligen scheint ihm die Figur des Barocci in dessen Darstellung der Portiuncula vorgeschwebt zu haben.[1])

Vielleicht als Studie, vielleicht auf den Wunsch eines Freundes, der den Humor der Kindergruppen gern noch etwas ausgelassener gesehen hätte, malte er diese als eigenes Bild; einst in der Walpolegalerie, ist es jetzt in Woburn-Abtei, dem Landsitz des Herzogs von Bedford. Da stürmt ein Engeltrupp mit dem Blumenkorb heran, zwei treten aus der Mitte hervor: ein Knabe den Mönch mit Rosen bombardirend, ein anderer zurückrufend nach frischer Munition; eine Bande Schützen sieht ihren durch die Luft sausenden Rosen nach.

Dem Besucher der Pradogalerie ist eine mit graziösem Pinsel und gefälliger Farbe gemalte Darstellung derselben Legende (861) wohl erinnerlich. Man pflegt solche einfacher gesetzte Kompositionen desselben Thema's für die früheren, später ausgereiften Stufen der komplizirteren zu erklären. Sie können aber ebenso gut freie Nachklänge der umständlicheren Arbeit sein. So verhält es sich nach einer neuerdings gefundenen Urkunde mit diesem, ein Jahr vor des Meisters Tode (ein Jahrhundert nach Barocci's Radirung) gemalten anmutigen Bilde (1681). Alles ist aus dem befangen-ceremoniösen in einen vertraulich-innigen Ton übersetzt, Sohn und Mutter sitzen wie gleichberechtigt nebeneinander; auch die Formen sind feiner, „psychischer“. An den übermalten Christuskopf des großen Bildes, dessen längliche, sanfte Züge etwas Fades und Mattes bekommen haben, mag man vor diesem gar nicht denken. —

Es mag nicht zufällig sein, dass Murillo gerade für diese Kirche den Genius der Kindheit malte, wörtlich: den Engel Raphael mit dem kleinen Tobias. Die Mönche schenkten ihn im Jahre 1814 der Kathedrale, als Dank für die Rettung ihrer Bilder. Was wir sehen, ist etwa folgendes: Ein Kind, verirrt in Öde und Nacht, fühlt seinen Arm von einer warmen Hand ergriffen, fortgezogen, es blickt auf nach der tröstenden Stimme und sieht zwei große dunkle Augen, unter braunen Locken, ruhig, mild, und eine Hand, die nach den Wolken weist.

Sein Erfolg als Kindermaler mochte die Mönche darauf gebracht haben, für die neue Kirche alle irgendwie passenden Gegenstände mit Kindern auszuwählen. Sie wurde in der That ein wahrer Kindergarten mehr oder weniger göttlicher *niños*. Die Frömmigkeit des heil. Franz hatte einen kindlichen Zug, für den man sich ja auf ein Wort des Stifters des Christentums berufen konnte. Das muntere Kind der Kunst brachte in die strenge Clausur einen Frühlingshauch der Jugend, als Trost dieser der Freuden des Familienlebens entbehrenden Cölibatäre.

[1]) Die Vorlage für den Holzschnitt verdanke ich Mr. [illegible] B. [illegible] in New York.

Außer jenen namenlosen Himmelskindern in Glorien kommt das göttliche Kind nicht weniger als sieben Mal vor als Hauptperson. einmal als Erscheinung.

Der Heiland, wenn er Franziskaner durch seinen Besuch erfreuen wollte, nahm gern die Gestalt seiner Kinderjahre an. Man hatte in der Zelle des heil. Antonius oft laut sprechen hören: der kleine Jesus war zu Besuch da. In den eleganten gräzisirenden Marmorreliefs des Santo zu Padua fehlt dieses Wunder; aber in einer dortigen Statue (vom Jahre 1507) steht das Kind auf seinem Buch, dem Bruder das Ärmchen um den Hals schlingend; ein Zug, der bei Murillo so nicht vorkommt. Im siebzehnten Jahrhundert verdrängte dieses Erlebnis fast alle anderen: man könnte eine Menge italienischer Gemälde und Radirungen aufzählen, die wie Variationen der Murillo'schen aussehen.

Die Erscheinung findet also in der Studirzelle statt, das Kind tritt oder setzt sich ohne Umstände mit den bloßen Schenkelchen auf die ehrwürdigen Blätter eines mystischen Schmökers. Es ist ein hübsches, kluges Kind, das mit dem Mönch munter von himmlischem Marzipan plaudert; dieser aber bewahrt in seiner zärtlichen Annäherung geziemende Zurückhaltung. Ein Profaner würde vielleicht herauslesen, dass ein solches Kind mehr wert ist als alle papierne Unsterblichkeit. — Eine Wiederholung besitzt die Ermitage: der holde, etwa sechsjährige Knabe segnet den vor dem Buch knienden Mönch. Auch dieses Bild hat man voreilig für den Keim des heil. Antonius der Taufkapelle erklärt. Die kahle Zelle hat sich hier in eine dämmerig-dunkelgrüne Wildnis verwandelt. Wohl keines von allen Exemplaren dürfte sich aber messen in holder Natürlichkeit, geistreicher Behandlung und eigentümlich Murilloschem Duft mit dem Exemplar des Berliner Museums, wo der knieende Mönch das einjährige Kind auf seinen Arm genommen hat und Augen und Lippen nähert. Von dem gleichalterigen Gefolge des *bambino* sind einige, dessen Rückkehr erwartend, in der Wolke zurückgeblieben, zwei, die in dem Einsiedlermobiliar ein Spielzeug erspähten, sind heruntergeflogen: einer blättert nach den Buchmalereien im Folianten, ein anderer erhebt die große Lilie wie eine erbeutete Standarte. Die Modellirung dieser Kinderkörperchen wechselt wieder vom solid Körperlichen bis zum farbigen Schemen.

Man kann sich nicht helfen, diese Zärtlichkeit macht sich bei dem blühenden Jüngling weniger gut als bei dem greisen *S. Felix*. Ihn überrascht das Kind nachts auf seinem Bettelgang, der Bettelsack liegt auf der Erde. Sorgsam hat er das Häufchen zartes Fleisch in seine gewaltigen Hände gebettet, mit unverkennbarem Vergnügen betrachtet das Kind das grinsende runzelige Gesicht (ein unübertroffener Typus des gutmütigen greisen Franziskaners), und zupft schalkhaft den grauen Bart. Die wechselseitige Zuneigung von Greisen und Kindern ist oft bemerkt worden, in der Freude jener ist oft ein kindliches Wesen. In dem zweiten größeren Bild sieht man auch die feine, sehr junge Mutter, sie denkt, es sei nun genug, und streckt erwartend die Arme aus. Das Kind aber hat sie vergessen, es schaukelt sich behaglich auf dem Rücken und arbeitet mit allen Vieren. In einem Gemälde in England (Lord *Wemyss*) ist es dem Alten auf dem Rückweg zum Kloster entgegengefahren, auf einer Wolke, und füllt ihm den Sack mit Weißbrod, das der kleine geflügelte Begleiter mitgeschleppt hat. — Murillo hat also die Legende gelegentlich zum Vorwand eines rein menschlichen Motivs gemacht. Auch die griechische Plastik kennt dieses Motiv des treuen greisen Kinderfreundes: des bärtigen Pflegers des göttlichen Dionysoskindes. Der Maler braucht den Vergleich nicht zu scheuen.

Sehr oft hat Murillo noch diesen und andere heilige Männer mit solchen Kinderbesuchen begnadigt, nur einmal auch eine heilige Frau, S. Rosa von Lima († 1617), wahrscheinlich auf Anlass ihrer Heiligsprechung (1671). Ein solches Bild befand sich noch im Anfang dieses Jahrhunderts im Palast zu Madrid (gestochen von Blas Ametller). Sie trägt die Tracht der Dominikanernonnen nebst einer Dornenkrone. Inmitten des Rosenstraußes, den sie emporhält, steht, wie eine verwandelte Blume, das Kind, die Hände liebkosend nach ihr ausstreckend, wie in der Figur der heil. Lydwina von P. Soutmann. In einem anderen Gemälde (Kingston Lacy, Alexander Posonyi) hat sich das Jesuskind auf das blaue Kissen ihres Arbeitskörbchens gesetzt und reicht ihr eine Rose: „*Rosa cordis mei*". Aber warum findet der heitere kleine Gast einen so hölzernen und trüben Empfang gerade bei dem Weibe? Keine Freude, kein Dankerguss ist in dem noch jugendlich schönen, aber bereits in der unheilbaren Melancholie der Askese erstarrten Gesichte zu lesen.

Auch neben dem Pflegevater sieht man den Knaben, im langen Kleidchen, auf einer verfallenen Ara stehend, im Ruinenfeld, ein Hinweis auf die versunkene alte Religion. Über dem Altar der Kirche stand ihm gegenüber Johannes der Täufer. Der Maler hat hier alle seine früheren Gestalten dieses



Das Jubiläum des heil. Franziskus. Von MURILLO. Galerie des Infanten D. Sebastian zu Pau.

Namens übertroffen. Beide sind mächtige Männer von hohem Wuchs und zwar abgezehrten, aber groß und heldenhaft geschnittenen Zügen, umwallt von dichten schwarzen Locken und Bart, verklärt von sanft melancholischem Ernst. Der heilige Joseph (aus dem moderne Kirchenmaler oft den Patron der Scheinheiligkeit gemacht haben) ist ein Patriarch, wie wir einen gealterten Christus uns vorstellen würden. Der Täufer ist nicht mehr der Eiferer, der Bußprediger, sondern der selbstlose, ahnungsvolle Prophet, durchhaucht von der Tragik des Wortes: Er muss wachsen, ich aber muss abnehmen. Die angeregte Stimmung klingt durch die Landschaft weiter. Ein wildzerklüfteter Boden, unwegsam, unwirtlich, verdüstert durch schwere Wolkenschichten, die sich zwischen die Erde und die Lichtquellen des Alls gedrängt haben: ein ersterbendes Licht zwischen Wolken, das die großen Augen des betenden Propheten suchen.



Der heilige Felix und das Christuskind. Von Murillo.

Dieses Grauen des frommen, innerlichen Menschen vor der Kälte und Lichtlosigkeit der Weltwüste hat wohl in der spanischen Kunst überhaupt

den mächtigsten Ausdruck gefunden in der „Weltentsagung des Heiligen von Assisi“. Eine nächtliche, aber von dem hinter schweren Wolken verborgenen Mond dämmerhaft erhellte Landschaft; in schattenhaftem Zwielicht schwebend eine große Stadt, eine Ruine, ein Schloss. S. Franciscus, edler, geläuterter als je zuvor, selbst in dem Gemälde des Hochaltars, viel menschlicher und würdiger, als der wahnsinnige Ekstatiker des Alonso Cano (oder vielmehr des Pedro de Mena), tritt vor ein lebensgroßes Kruzifix, eine Kugel mit dem Fuß vor sich wegstoßend, die Erde! Er schlingt den Arm um das Bild. Aber das Bild, das Vehikel der Andacht, ist dem Asketen kein Bild mehr. Der Heiland, nach dem Glaubensbekenntnis auferstanden, lebend im Himmel, er kommt zu seinen Verehrern, wie dort als Knabe, so hier ans Kreuz genagelt. Das Schnitzwerk ist zur atmenden, schmerzdurchzuckten Gestalt geworden, welche die durchbohrte Hand vom Arm des Kreuzes ablöst und dem Mönch über die Schulter legt. Dieser aber ist nicht bestürzt: in der Region, wo seine Gedanken zu Hause sind, ist das kein Wunder; ruhig, innig blickt er in die ihm zugekehrten, ernsten Augen. Er leidet mit Christus, an den seine Züge erinnern. Nie ist die unwiderstehliche Gewalt des asketischen Zuges hinreißender, überzeugender gemalt worden.

S. Leander und S. Bonaventura sind nicht viel mehr als edle, korrekte Statisten.

Besondere Aufmerksamkeit sollte der Freund Murillos den zahlreichen Gestalten heiliger Frauen schenken. Man lernt aus ihnen, dass er zu derselben Zeit und für denselben Ort sich sehr verschiedener Typen bediente, vielleicht weil er mit Leonardo „Einförmigkeit“ für den größten Fehler des Malers hielt. In den „Kapuzinern“ begegnet man, und zwar in schlichterer Auffassung als anderswo, der Mehrzahl der Modelle, die er in späteren Jahren seinen Madonnen zu Grunde legte; Anhaltspunkten also zur annähernden Zeitbestimmung vieler Gemälde, über deren Chronologie sonst babylonische Meinungsverschiedenheit unter den Kennern herrschen würde.

Einige sind in diesen Blättern schon erwähnt worden. Von den beiden Schutzpatroninnen Sevillas (welche das Modell der Giralda halten) stimmt die heil. Justa mit der jungen Frau der Galerie Corsini, nur ihrer Bestimmung als Heilige und Martyrin gemäß in den Zügen veredelt, im Ausdruck belebt. Das runde, weiche, großaugige, etwas üppige Gesicht der heil. Rufina kehrt wieder in der Concepcion mit den lieblichen verehrenden Engeln, einem überaus lichten Bilde (einst im Sagrario), sogar mit der seitlichen, nach oben gerichteten Wendung des Kopfes und den starren Augen. Nur ist das blühende Landmädchen zur bleichen Schwärmerin geworden. Dieselbe liegt, frei umgestaltet, bewegter, weltlicher den beiden berühmten Concepcionen in Madrid und Paris zu Grunde.

Ganz neu ist dagegen das Modell einer zweiten Purísima (55). Dieses hat noch die eckigen Züge der Kinderjahre: starkes breites Jochbein, sehr große gewölbte Augäpfel mit breit hervortretendem Weiß, lebhaft atmende Stumpfnase. Man hat sie für das Bild seiner Tochter erklärt, die er dem Kloster bestimmte — dies würde der Darstellung noch eine besondere, intime, rührende Ideenverbindung geben. Dieselben Züge kehren wieder in der mit Recht als Perle der dortigen Murillos betrachteten Maria der Ermitage, die indes das Sevillaner Exemplar in jeder Beziehung übertrifft (aus der Walpolegalerie).[1]) Die kindlichen Formen sind feiner, der Ausdruck inniger, wie Mädchen von frühentwickeltem Herz und Verstand blicken. Während jene die Arme über der Brust kreuzt, breitet diese die Hände nach oben. Es ist wie ein Wiedersehen, eine Begrüßung ihrer wahren Heimat, nach kurzer Pilgerfahrt über die Erde ohne Erfahrung ihrer Leidenschaften und der aus ihnen quellenden Leiden.

Ebenfalls neu ist die Maria im Englischen Gruß (96). Feine, strenge Linien, schön gezeichnete schwarze Augen mit schmaler Lidspalte und etwas zurücktretender Iris, leicht gekrümmte Nase, etwas von der Gefühlsweise älterer Zeiten, wenn man will, etwas nonnenhaft Blödes, Scheues im Blick und auch in der Gebärde. Man würde sie vielleicht in viel frühere Jahre verlegen; aber ein ähnliches Gesicht kommt noch einmal in dem allerletzten Gemälde des Meisters vor: der Verlobung der heil. Katharina in Cadiz.

Die Vergleichung dieser und ähnlicher Gemälde, wie der Hirten (86), mit gleich inhaltlichen aus früherer Zeit ist sehr anziehend, wenn wir nur die Bilder immer beisammen haben könnten. Dort finstere Schatten, kalte Tinten, trübe oder grelle Lichter, hier Meisterschaft in Sammlung des Lichtes, tiefe aber warme farbige Schatten, sonnig heiteres Licht. So sind die Hirten in Hertford-House, und die Ruhe auf der Flucht in der Ermitage gemalt.

Nur eine Maria mit dem Kinde gab es in der Kirche, an einer sehr auffallenden Stelle, über dem Altar, vor dem *Sagrario* (52). Stellung und Züge stehen den Gemälden in Dulwich und im Pitti nahe, nur ist dieses Bild ebenso rasch hingeworfen, jedoch

mit leuchtenden Farben, wie jene kunstvoll durchgeführt. In einem begnadigten Augenblick entfloss seiner Hand dieses Bild sanfter, sinnender Mütterlichkeit. Das Kind beugt sich stark vor, die linke Hand auf den Arm der Mutter gestützt — als sähe es aus einem Fenster — sein Blick begegnete dem des celebrirenden Priesters. Die dünne Grundirung, die leichte, rasche Pinselführung, durch die das Gewebe der groben Leinwand sichtbar wird, gab Anlass zu der Legende der Entstehung, auf welche der Name *La Servilleta* anspielt. Sie erfreut sich von allen Bildern im Museum am meisten der Gunst der Besucher, und mit Recht, „sie triumphirt über alle“ (Wilkie).

In der Pietà (75), die in der Komposition an van Dyck erinnert, ist jede Ähnlichkeit mit jenen jugendlichen Gestalten verschwunden. Es sollte die Heldin des Duldens sein. Dieses Bild ist jedoch keins seiner glücklichen. Infolge der unsoliden Technik hat ein dumpfer graugrüner Ton alles durchsetzt; die Engel sind unreine Schatten. Der Ausdruck streift bisweilen an Verzerrung. Welch ein Weg von jener glückstrahlenden jungen Mutter in den zigeunerhaften „Hirten“ (1081) zu diesem stark ausgeprägten, gealterten Haupt!

Das feine, geneigte, lichte Oval der Annunziata ist vielleicht, ebenso wie die Himmlische, welche dem heil. Felix das Kind gereicht hat, eine freie Schöpfung der Phantasie, nicht ohne eine Erinnerung an Correggio.

Mehr als einmal hat Murillo in diesen Jahren einem sehr beliebten Heiligen in der spanischen Prälatur, dem im Jahre 1658 von Alexander VII. kanonisierten Thomas von Villanueva, Erzbischof von Valencia († 1555) seine Kunst zur Verfügung gestellt. Die „Almosenspende“ nannte er „seine Leinwand“ *(su lienzo)*, vielleicht auch weil er hier wieder sein liebes Bettelvolk anbringen konnte. Der Kirchenfürst, ein bleiches, längliches, mageres, edles Antlitz, steht, den Krummstab in der Linken, an einem Altar, Silbermünzen verteilend. Ein Lichtstrahl fällt von links her zwischen zwei Säulen auf das Gesicht; rechts gewährt ein Thor die Aussicht auf seinen Palast. Arme und Krüppel kommen um den Altar herumgeschlichen, gedrückt und befangen, jedoch ohne ihre natürlichen Regungen ganz zu unterdrücken; die Münze genau prüfend, verstohlen aufblickend zu dem Spender. Ein Knabe zeigt den Real vergnügt seiner Mutter. Umkreist von dieser zerlumpten Schaar in tiefem Dunkel, taucht die ruhige, vornehme Gestalt mit der hohen weißen Mitra wie ein Marmorbild ins Licht empor.

Das im Museum vermisste Stück, der *heil. Michael*, ist wenigstens in einer Wiederholung (in der Kapuzinerkirche zu Cadiz) noch erhalten. Aber wie zu erwarten, hat Murillo den streitbaren Erzengel weniger begriffen als seinen Kollegen, den Kinderfreund Raphael. In blauem Waffenrock und roten Sandalen, in der Linken einen großen Palmzweig, erhebt er die Rechte nur wie symbolisch, und nur als leichtes Gewölk schwebt auf seiner Stirn der Zorn.

So hat der Meister, nachdem er in der Caridad als geschickter, episch-farbiger Erzähler der Legende sich Genüge gethan, in der Kapuzinerkirche noch einmal alle Elemente der Andachtsmalerei seiner Zeit zusammengefasst. In jenen Madonnen und Kindern brachte er eine reiche Blumenlese des Schönsten, was er in der Welt draußen gefunden, dem heiligen Hause dar, für die Männer dagegen fand er unübertreffliche Modelle in ihm selbst: denn dieser Orden pflegte sich ja, dank seiner strengen Observanz, aus den naturwüchsigen, unverbildeten Volksklassen zu rekrutiren. Mächtige Prophetengestalten, greise Kinderfreunde, schwärmerische Jünglinge, weltverachtende Asketen wechseln mit Bildern der heil. Jungfrau, in den Freuden und Schmerzen ihres Erdenlebens und in ihrer Verklärung; der Jubel des herabsteigenden Empyreums mit dem frommen Bettlerstück, die pathetischsten und die volksmäßigsten Accente Murillos fanden sich in diesem Mönchstempel beisammen.

(Schluss folgt.)





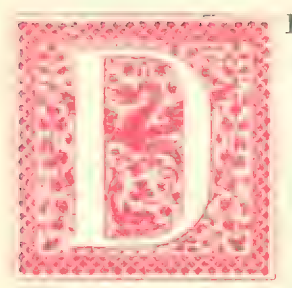
Die Kunst unter Kaiser Franz Josef I. Relief von R. WEYR im Kuppelraum des Hofmuseums.

DAS KUNSTHISTORISCHE HOFMUSEUM IN WIEN.

II.

Die Sammlungen und ihre Aufstellung.

MIT ABBILDUNGEN.



ER kolossale Bau, den wir in der Gesamterscheinung und künstlerischen Ausstattung durch unsern ersten Artikel den Lesern vorgeführt haben, enthält in seinen vier Stockwerken nicht weniger als 198 Säle und Nebenräume, welche in folgender Weise für die Unterbringung und Verwaltung der Sammlungen ausgenützt sind:

Der größere Teil des Erdgeschosses ist für Wohnungen von Beamten und Dienern bestimmt; dasselbe enthält aber außerdem noch das Lapidarium mit der Sammlung der antiken Inschriften, die Räume für die lykischen Funde und andere größere Skulpturwerke, ferner ein Bilderdepot, endlich die Museumsbibliothek. — Den an Zahl und Wert höchsten Reichtum an Kunstschätzen umfasst das Hochparterre mit seinen 39 Ausstellungsräumen, von denen die 23 größeren an den Façaden des Gebäudes liegen, während die 16 kleineren, nebst den Kanzleien der Beamten, den Höfen zugekehrt sind. Hier finden wir die plastischen und kunstgewerblichen Abteilungen des Museums, die ehemaligen Sammlungen des Antikenkabinetts, der Schatzkammer und der Ambrasersammlung, sowie das Waffenmuseum untergebracht. Diese Räume enthalten die für das Wiener Hofmuseum charakteristischen Prachtstücke und Spezialitäten. — Darauf folgt dann im ersten Stock die Gemäldegalerie, deren Hauptbestandteil früher im Belvedere und vordem in der Stallburg untergebracht war. Die Galerie verfügt zunächst über 14 große Oberlichtsäle, welche im Kern des Gebäudes gegen die Höfe zu situirt sind, sodann über 15 kleine Seitenlichträume, 4 Ecksäle und einen großen, der Babenbergerstraße zugekehrten Mittelsaal, gleichfalls mit Seitenlicht, insgesamt mit einer Behängfläche von 7330.90 qm. Da die kleineren Räume des Hochparterres an den Hofseiten, die kleinen Seitenlichtsäle des ersten Stocks dagegen an den Façaden des Gebäudes liegen, so ergab dies für den Architekten die Schwierigkeit, dass die Mittelmauer des ersten Stockwerks in die Raummitte der großen Parterresäle fiel, also besonders gestützt werden musste. Er hat dies bewerkstelligt durch die fortlaufende Reihe jener kräftigen Granitsäulen, deren im ersten Aufsatze gedacht wurde. Dieselben dienen mit ihren wechselseitigen Gurten nicht nur der schwer lastenden Mittelmauer zur genügenden Unterstützung, sondern sie bilden auch ein wirksames künstlerisches Element in der Saalfolge der unteren Räume mit deren zahlreichen Schaukästen und kleinen Kunstobjekten. Die großen Oberlichtsäle der Bildergalerie blieben selbstverständlich ohne jede Unterteilung. Nur in dem gegen die Babenbergerstrasse zu gelegenen Mittelsaal, in den vier Ecksälen und den kleineren Seitenlichträumen sind Scherwände aufgestellt, in letzteren mit Abrundungen

den Fenstern gegenüber. Das Licht ist in den meisten dieser Säle ein gutes, am vorteilhaftesten in den 14 Oberlichtsälen, wenig befriedigend in dem großen Mittelsaal an der Babenbergerstrasse, zumal da in dem letzteren die wertvollsten kleinen Bilder der altdeutschen Schulen ihren Platz gefunden haben. — Unvorteilhaft beleuchtet erweisen sich auch die 13 Ausstellungsräume des zweiten Stockwerks, in denen nach dem ursprünglichen Projekt die Kupferstichsammlung und die Bibliothek hätten untergebracht werden sollen. An deren Stelle finden wir hier jetzt die Sammlungen der Kartons und Aquarelle aufgestellt, welchen dann noch einige Räume für die Restaurirschule, für Kopirzwecke und Kanzleien sich anschließen.

Der vielgliedrige Organismus dieser mannigfaltigen Räumlichkeiten soll nun unter dem Gesichtspunkte seiner geistigen Zweckbestimmung etwas näher ins Auge gefasst werden. — Schon vor mehr als fünfzehn Jahren waren wir durch die Freundlichkeit des damaligen Oberstkämmerers Grafen Crenneville in die Lage versetzt, den Lesern der Zeitschrift den Organisationsplan für die Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses mitzuteilen, welcher gegenwärtig im neuen kunsthistorischen Hofmuseum seine Verwirklichung gefunden hat[1]).



Das Kunstgewerbe. Statue von KUNDMANN, am Äußeren des Hofmuseums.

Aus diesem Plane springen vornehmlich zwei Punkte hervor, welche man bei der Beurteilung des hier Geleisteten sich vor Augen halten muss: erstens dass man sämtlichen im Hofmuseum vereinigten Sammlungen ihren Charakter als Kunstsammlungen des Kaiserhauses zu wahren, somit jeden didaktischen Zweck von der Anlage fern zu halten strebte, und zweitens, dass man andererseits die Aufstellung und Verwaltung jeder einzelnen der Sammlungen auf streng wissenschaftlicher Grundlage durchgeführt sehen wollte. Die Gegenstände der Sammlungen so heißt es in den grundlegenden Bestimmungen, sollen nicht dem *Anschauungsunterrichte* dienen, wie die Lehrapparate von Unterrichtsanstalten; aber sie sollen für die Kunst*forschung* eine reiche und ungetrübte Quelle sein. „Die neue Organisation ist somit im Prinzip nur die Fortsetzung der unter Josef I. und Carl VI. begonnenen, unter Maria Theresia, Josef II. und Franz I. weiter vorgeschrittenen Anordnung der kunsthistorischen Museen des Kaiserhauses auf *wissenschaftlicher Grundlage.* Es wurden nämlich unter allen ebengenannten Regenten aus der Schatzkammer und aus der einstigen Kunstkammer in der heutigen Stallburg, welche große Sammelsurien waren, Spezialsammlungen unter selbständiger Leitung gebildet, z. B. das Münzkabinett, die Bildergalerie u. s. w.“

Nach diesem Grundsatze wurde nun bei der

1) Zeitschrift, Jahrgg. XI (1876), S. 306 ff.

Organisation des neuen Hofmuseums in erster Linie mit den Beständen der bisherigen Schatzkammer eine wichtige Veränderung durchgeführt. Dieselbe umfasste nämlich noch vor wenigen Jahren, außer den Hoheitszeichen (Reichskleinodien u. a.) und Schmucksachen, welche die Macht und den Glanz der Herrscherfamilie als solcher zu bezeugen bestimmt sind und daher im Hausschatze zu verbleiben haben, auch eine große Anzahl von Objekten, welche durchaus den Charakter von Museumsgegenständen besitzen. Diese wurden also nun ausgeschieden, und dadurch der Schatzkammer ihre ursprüngliche und wesentliche Bedeutung zurückgegeben, andererseits aber dem Hofmuseum eine Fülle von prächtigen Kunstwerken, besonders Prachtleistungen der Goldschmiedekunst zugeführt, welche erst an dieser Stelle zu ihrem vollen Recht gelangen. Um die Sache durch zwei Beispiele zu erläutern, so hat der Kunstfreund jetzt das berühmte Salzfass des Benvenuto Cellini nicht mehr in der Schatzkammer, sondern im Hofmuseum zu suchen, während er dagegen die alte Kaiserkrone nebst den übrigen Reliquien des heiligen römischen Reiches deutscher Nation nach wie vor in der Schatzkammer finden wird, wo bekanntermaßen auch der Privatschmuck und die jetzt im Gebrauche befindlichen Krönungsinsignien des österreichischen Herrscherhauses aufbewahrt werden.

Nach dem Organisationsplane von 1876 hätte das neue Hofmuseum eigentlich 7 Spezialsammlungen umfassen sollen: 1. die Sammlung ägyptischer Alterthümer; 2. die Antikensammlung; 3. die Sammlung der Münzen und Medaillen (I. Gruppe); 4. die Sammlung von künstlerischen und kunstindustriellen Gegenständen des Mittelalters, der Renaissance und der Neuzeit; 5. die Waffensammlung, mit Ausschluss der antiken Waffen (II. Gruppe); 6. die Gemäldesammlung und 7. die Kupferstichsammlung nebst der ihr zugeteilten Museumsbibliothek (III. Gruppe). — In *einem* wichtigen Punkte wurde dieser Plan geändert: die Kupferstichsammlung blieb an ihrem bisherigen Aufbewahrungsort in der k. k. Hofbibliothek, und die für sie ursprünglich im Hofmuseum bestimmt gewesenen Räumlichkeiten erhielten, wie bereits bemerkt, eine andere Bestimmung. Allerdings fehlt damit ein wesentlicher und besonders glänzender Teil des kaiserlichen Kunstbesitzes in dessen neuer prächtiger Behausung. Aber bei genauer Betrachtung der Dinge darf man sich über diesen Mangel nicht beklagen. Zunächst konnten diejenigen, welche das Verbleiben der Kupferstichsammlung bei der Hofbibliothek durchgesetzt haben — an ihrer Spitze deren früherer Vorstand, der verstorbene Hofrath Birk — dafür die Absicht beim Ankaufe der Sammlung des Prinzen Eugen ins Treffen führen, welche bekanntermaßen den Grundstock des Kupferstichkabinetts der Hofbibliothek bildet. Als jene Sammlung durch Kaufvertrag in das Eigentum des k. k. Hofes überging, bestimmte Carl VI., dass dieselbe ungeteilt mit der Hofbibliothek verbunden bleiben solle („maneat cum Bibliotheca Palatina indivisa“). Aber auch abgesehen von dem Gebote der Pietät gegen den erlauchten Begründer der kostbaren Hinterlassenschaft sprechen gewichtige Gründe rein sachlicher Natur für die Erhaltung des bisherigen Zustandes. Jeder, der in einem großen Kupferstichkabinett Spezialforschungen fachmäßiger Art angestellt hat, weiß die unersetzlichen Vorteile zu würdigen, welche aus der örtlichen Verbindung von Kupferstichsammlung und Bibliothek sich ergeben. Es handelt sich da nicht nur um die gewöhnlichen Hand- und Hilfsbücher: diese könnte sich das Kupferstichkabinett auch getrennt für sich beschaffen. Es kommen bei solchen Studien vielmehr ganze große Gebiete der illustrirten Litteratur in Betracht, ohne deren stete Vergleichung kein ersprießliches Arbeiten auf diesem Felde möglich ist. Bilddruck und Buchdruck sollen eben im Museum ebenso zusammenstehen wie sie in Wirklichkeit zusammengehen.

In betreff der übrigen sechs Abteilungen des Hofmuseums ist es bei den ursprünglichen Bestimmungen geblieben und zwar sind die fünf Spezialsammlungen der Gruppe I und II in den unteren Geschossen, die Gegenstände der Gruppe III in den oberen Stockwerken untergebracht. Wir wollen jetzt ihre Gesamtwirkung und die bei ihrer Aufstellung befolgten Grundsätze in Kürze darzulegen suchen.

Es erklärt sich aus der Entstehung der Wiener Hofsammlungen zur Genüge, dass die große Bildnerei hier nicht die führende Rolle spielt, sondern die Kleinkunst. Wir beklagen den Verlust des „Ilioneus,“ der einst die Kunstkammer Rudolfs II. schmückte, und des betenden Knaben, der im Besitze des Prinzen Eugen sich befand. Nur wenige Skulpturwerke höherer Gattung, wie der schöne Fugger'sche Amazonensarkophag und die bronzene Grabfigur aus Virunum, ragen stattlich hervor. Die bei weitem größere Masse des Antikenbesitzes der Hofsammlung sind Werke von kleinen Dimensionen, Arbeiten dekorativer Gattung, Wunderleistungen der Zierkunst, wie die welt-

berühmten Kameen. Auch das monumentale Volk im eminentesten Sinne, die alten Ägypter, finden wir hier — von einzelnen mächtigen Sarkophagen abgesehen — vorzugsweise durch die Schöpfungen der Kleinplastik und Kunstindustrie vertreten. Die Reihen jener großen Pharaonenstatuen, wie sie Turin und Paris besitzen, fehlen. Der Grundzug des vorwiegend Kleinen, Zierlichen, Mannigfaltigen und Reichen giebt sämtlichen der Kunst des Altertums gewidmeten Sälen des Wiener Museums ihr eigentümliches Gepräge.





Pokal aus Rhinoceroshorn mit emaillirtem Goldschmuck. Deutsche Arbeit 16. Jahrhundert.

Von ungemeinem Reiz im Ganzen wie im Einzelnen ist gleich die den Reigen eröffnende ägyptische Sammlung, welche durch die Erwerbungen Dr. Burghardts in Ägypten (1821) gegründet und namentlich 1878 durch die Einverleibung der ägyptischen Altertümer aus Schloss Miramar wesentlich bereichert wurde. Sie enthält in ihren zwei großen und vier kleineren Sälen über 4000 Stücke aus allen Zeiten der ägyptischen Geschichte von der Periode der Pyramidenerbauer bis zur Römerherrschaft, und gewährt in ihrer ebenso geschmackvollen wie systematisch durchdachten, übersichtlichen Anordnung ein höchst lehrreiches Bild von der Kultur- und Kunstentwickelung des alten Nilvolkes. Außer den antiken Bündelsäulen, deren bereits im ersten Artikel gedacht wurde, verdient der Wandschmuck der Säle noch eine besondere Erwähnung. Es sind auf Papier gemalte farbige Kopien der Wandmalereien in einem der Felsengräber von Benihassan aus der Zeit der 12. Dynastie (c. 2400 v. Chr.), welche der Berliner Maler *Ernst Weidenbach* für die Weltausstellung von 1873 anfertigte, wo bekanntlich eine Nachbildung jenes Grabes zu sehen war, die der Khedive Ismael Pascha unter Brugschs Leitung hatte herstellen lassen. Der Vizekönig widmete die Blätter später dem Hofmuseum.

Die Antikensammlung, in welche wir unmittelbar aus den ägyptischen Sälen eintreten, und die daran sich anschließende Sammlung der Münzen und Medaillen (erstere über 1200, letztere etwa 130000 Stücke umfassend) enthalten die bisher im Münz- und Antikenkabinett sowie im unteren Belvedere aufgestellt gewesenen Altertümer, mit Ausnahme der „prähistorischen" Funde, welche aus den Kunstsammlungen ausgeschieden und in das naturhistorische Hofmuseum übertragen sind, wo sie neben den ethnographischen Sammlungen ihre Stelle gefunden haben. Diese Trennung wird gewiss allerorten Beifall finden, und ist ja auch in andern Städten wiederholt auf gleiche Weise durchgeführt worden. Andererseits kann man es nur billigen, dass die Sammlung der geschnittenen Steine und die Münz- und Medaillensammlung nach wie vor geschlossene Ganze bilden,

aus denen die dem Mittelalter, der Renaissance und der Neuzeit angehörigen Stücke nicht herausgelöst sind. — Nicht völlig gleichartig, aber verwandten Kunstcharakters mit diesen Prachtleistungen der Münzprägung, der Medailleurkunst und Glyptik sind die mit jenen vereinigten Sammlungen von Porträts des 16. und 17. Jahrhunderts, welche der Gründer der Ambraser Sammlung, Erzherzog Ferdinand von Tirol angelegt hatte, und welche später fortgesetzt wurden. Auch größere Bildnisse von Fürsten des Erzhauses haben an den Wänden dieser Säle Platz gefunden, besonders von solchen fürstlichen Persönlichkeiten, welche sich um die Vermehrung der kaiserlichen Sammlungen hervorragende Verdienste erworben haben.

Noch mannigfaltiger und in einer oft geradezu blendenden Pracht stellen sich die Säle der Kunstarbeiten und kunstindustriellen Gegenstände des Mittelalters, der Renaissance und der Neuzeit dar, deren Bestand die Ziffer von 5000 Stücken übersteigt. Hier haben namentlich die oben berührten, früher in der Schatzkammer bewahrt gewesenen Prunkgegenstände aus Edelstein und Halbedelstein ihre Plätze gefunden und bilden gegenwärtig zusammen mit den übrigen Werken der Luxusindustrie aus der Ambrasersammlung und dem Antikenkabinett wohl die reichste und kostbarste Sammlung von Goldschmiedewerken der Welt. Den herrlichsten Anblick unter den diesen unvergleichlichen Schätzen gewidmeten Räumlichkeiten bietet der große Mittelsaal XIX, in dessen mit ganz besonderem Geschmack arrangirten Glasschränken und kleineren Kästen u. a. die prächtigen Rudolfinischen Goldschmiedarbeiten, die in Bergkrystall und Rauchtopas geschnittenen Vasen und Geräte, sowie die sonstigen Meisterschöpfungen des 16. und 17. Jahrhundertes ihre Aufstellung gefunden haben.



Madonna mit dem Kinde. Marmorrelief. Florentinisch. 15. Jahrhundert

Das letzte Glied in der Kette der im Hochparterre untergebrachten Kunstschätze bildet die aus Anlass ihrer früheren Eröffnung bereits vor zwei Jahren von uns geschilderte Waffensammlung. Sie ist zusammengesetzt aus den Beständen des Ambraser Kabinetts, des Waffenmuseums im Arsenal und der Hof-Jagd- und Sattelkammer, und umfasst im ganzen etwa 4000 Stücke, darunter Werke vom höchsten Kunstwerte, wie der Feldharnisch Carls V. und dessen wundervoll gearbeiter Degen vornemlich aber die Prunkrüstung Kaiser Rudolfs II., das Werk eines deutschen Meisters (um 1590) nach dem Entwurfe des bayerischen Hofmalers *Christoph Schwarz* von Jngolstadt.

Wer sich die Aufgabe stellt, nachdem er diese lange Saalreihe durchwandert und sich an ihrer herrlichen Gesamtwirkung erfreut hat, irgend ein Spezialgebiet näher ins Auge zu fassen, wird stets den wohlthuenden Eindruck empfangen, dass eine kundige Hand nach leicht erkennbarem System alle Teile geordnet und so dem Forscher wie dem Kunstfreunde seinen Weg geebnet, die Arbeit erleichtert hat. Männer wie *Bergmann*, *Kenner*, *Schneider*, *Ilg*, *Bocheim* u. a., deren jeder in seinem Gebiet sich als Meister bewährte, leiteten die Durchführung der Organisation mit wissenschaftlichem Ernst nach an-

erkannten, hier aufs neue erprobten und gefestigten Grundsätzen.

Steigen wir nun zum Hauptgeschoss empor, um auch die Säle der Gemäldegalerie auf den Gesamteindruck ihrer Anordnung und Aufstellung zu prüfen, so empfängt uns hier eine arge Enttäuschung. „Was hat man dir, du armes Kind, gethan?“ fragt wehmütig der kunstfreundliche Wiener beim Betreten dieser weiten lichten Säle, in denen er alles Mögliche findet, nur nicht die ihm von Jugend an vertraute schöne Belvederegalerie! — Es ist ja richtig und selbstverständlich: auch in ihr konnte nicht alles beim Alten bleiben nach der Übertragung in die neuen Räume, so wenig wie in den übrigen Sammlungen. Sie musste namentlich zahlreiche Neuaufstellungen in sich aufnehmen, für deren passende Unterbringung im Belvedere kein Platz war. Aber das rechtfertigt noch lange nicht eine so vollständige Umwälzung, wie man sie hier vorgenommen hat. Die Anordnung der Galerie im Belvedere war eine wohldurchdachte; sie brachte die starken Seiten der Sammlung in den verhältnismäßig nicht besonders günstig und zum Teil recht unzureichend beleuchteten Räumen zu vorteilhafter Wirkung. Jeder der Hauptmeister der Galerie, vor allen Rubens und Tizian, Dürer und Teniers, van Dyck und Velazquez, traten in geschlossenen Reihen glanzvoll und übersichtlich hervor. Selbst Rembrandt, obwohl nur durch Bildnisse repräsentirt, hatte seine gut situirte Wand; Holbein war auf die drei Seiten eines Saals geschmackvoll verteilt; ebenso Pieter Brueghel und was sonst zu den Koryphäen der kaiserlichen Sammlung zählt. In den neuen Räumen sind dagegen gerade die Hauptmeister zum Teil in unbegreiflicher Weise auseinander gerissen; Tizian muss man sich aus einem halben Dutzend von größeren und kleineren Räumen mühsam zusammensuchen; unter den Italienern kommt eigentlich nur Canaletto durch die prächtige, neu aufgestellte Bilderfolge zu voller Wirkung; zahlreiche Kapitalbilder, — darunter Raffaels „Madonna im Grünen“, — sind ohne Not in die Seitenräume verbannt, während in den grossen Oberlichtsälen eine sehr gemischte Gesellschaft [1]) sich breit macht; von den Niederländern thut dies vor allen Jan Vermayen mit seinen zehn riesigen kolorirten Kartons, denen die zwei ersten weiten Oberlichtsäle gleich neben der Mittelkuppel zugewiesen sind. Wir halten dafür, dass diese kulturgeschichtlich immerhin recht interessanten Darstellungen, als Teppichpatronen, gar nicht in eine Gemäldegalerie gehören, wenigstens nicht in die bevorzugten Haupträume derselben, auf deren schön beleuchtete Wandflächen ein Rubens und van Dyck, ein Snyders und Teniers die ersten Ansprüche haben. — Ausser der Systemlosigkeit und Konfusion in der Anordnung machen sich in der neuen Galerie aber auch noch andere Übelstände geltend, die wir nicht unerwähnt lassen dürfen. Zunächst das Überwuchern einzelner barocker Bilderrahmen, durch deren aufdringliche Schnörkel z. B. die Wirkung der heil. Justina des Moretto, des Tizianschen Ecce-homo, vornehmlich aber die der grossen Rubensbilder stark beeinträchtigt wird. Leider hat sich unseres Wissens kein einziger sicherer Originalrahmen aus der Zeit des Rubens mit dessen großen Altarwerken bis auf unsern Tag erhalten. Man



Bemalte Marmorbüste. Lombardisch 15. Jahrhundert

1) So sind z. B. gleich im ersten Oberlichtsaal an der Wand rechts vom Eingang um die große „Taufe Christi“ von *Giov. Bellini* (?) Bilder von folgenden Meistern herumgruppirt: *P. Berettini da Cortona, Orazio [illegible], [illegible] Paolino da Pistoja, G. Vasari, Carlo Dolci, Giuliano Bugiardini, Carlo Maratta* u. a.

war daher auf Hypothesen angewiesen und hat z. B. für das Altarbild des heil. Ildefonso einen dreigeteilten schweren Rahmen konstruirt, für dessen dicke gewundene Säulenschäfte und Gesimse die bekannten Stiche nach den Triumphpforten vom Einzuge des Erzherzogs Ferdinand die Motive hergegeben haben. Dies ist weder zum Vorteil des herrlichen Bildes noch mit historischem Recht geschehen. Alles, was wir von den ursprünglichen Einfassungen der Altarwerke des Rubens wissen oder auf älteren Bildern erkennen können, lässt auf ganz einfache Rahmen schließen; die Bilder wurden häufig an den Kirchenpfeilern, zu Häupten der vor denselben aufgestellten Altäre, angebracht; ein schweres Rahmenwerk wäre da ganz unstatthaft gewesen. Dem Triptychon des heil. Ildefonso ist überdies noch die seltsame Unbill widerfahren, dass man seine rückwärtigen Flügelbilder, die zusammen bekanntlich die farbenprächtige heil. Familie unter dem Apfelbaum bilden, mit dem Gemälde des heil. Ambrosius in einen und denselben Riesenrahmen eingefügt hat: zwei Bilder, die weder zeitlich, noch geistig, noch formal zusammenpassen (das eine ist oben abgerundet, das andere eckig)! — Auf die Details der Bestimmung und Benennung der Bilder im neuen Hofmuseum näher einzugehen, ist in diesen übersichtlichen und einleitenden Aufsätzen nicht der Ort, obwohl auch da viel zu sagen wäre. Das Museum besitzt, wie für die Abteilungen des früheren Antikenkabinetts und der Ambrasersammlung, so nicht minder für die der Gemäldegalerie jetzt unter dem Stabe seiner eigenen Beamten manche tüchtige, fachmännisch gebildete und erprobte Kraft, um mit den ererbten Übelständen kritikloser Bildertaufen endlich aufräumen zu können. In letzter Zeit hat sich namentlich Dr. *Th. v. Frimmel* in seinen fleissigen „Kleinen Galeriestudien“ auf diesem Gebiete als ein ebenso kenntnisreicher wie vorsichtiger Gelehrter hervorgethan. Wenn man ihm freie Hand lassen würde, so könnte daraus der Verwaltung der kaiserlichen Galerie gewiss viel Gutes und Rühmliches erwachsen.

Schließlich noch ein kurzes Wort von den Sammlungen der modernen Bilder und den im zweiten Geschoss aufgestellten Kartons und Aquarelle. Die ersteren waren bekanntlich im Belvedere gleichfalls zur Seite der alten Meisterwerke aufgestellt, aber nicht in unmittelbarer Aufeinanderfolge der Säle, sondern getrennt durch einen Gang, um die Kluft der Zeiten, die sich unleugbar zwischen den Ausläufern der Barockperiode und den Bahnbrechern der Kunst des 19. Jahrhunderts in stilistischer und geistiger Beziehung nachweisen lässt, auch lokal zu kennzeichnen. Streng genommen, sollte man die neuen Schulen gar nicht mit den alten unter ein und dasselbe Dach bringen. Das Belvedere wäre ein vorzüglicher Aufstellungsort für eine moderne österreichische „Nationalgalerie.“ Will man aber diese gänzliche Lostrennung nicht, so wäre auf ein Mittel zu denken gewesen, um innerhalb des neuen Gebäudes eine Gliederung der Massen herbeizuführen, damit man nicht, ohne jede Vorbereitung von Tiepolo auf Schams und von Ribera auf Schwemminger stößt, wie es gegenwärtig der Fall ist. — Zu den 1734 alten und 322 modernen Bildern, welche somit zusammen den ersten Stock füllen, kommen endlich noch die 462 Aquarelle, Handzeichnungen und Kartons im zweiten Stock hinzu. Auch an ihrer Anordnung bleibt uns manches rätselhaft, namentlich der Umstand, dass mitten zwischen der Menge der modernen Aquarelle und Zeichnungen von Fendi, Führich, Schindler, Klein, u. a. ganz verlassen einige wenige Blätter von alten Italienern herumschwimmen, so z. B. ein sehr interessantes kolorirtes Profilporträt Papst Leo's X. vom Jahre 1513, das wahrscheinlich als Vorlage für eine Medaille oder dergl. von einem trefflichen Meister aus der besten Zeit der Renaissance gezeichnet worden ist.

Wenn die festliche Stimmung, in der wir die Prachträume des neuen Hofmuseums zu durchwandern begannen, nicht ganz bis zum Schlusse vorgehalten hat, so bitten wir den freundlichen Leser dies nicht uns selbst und einer vorübergehenden Geschmacksaufwallung zuschreiben zu wollen. Was wir hier zu Nutz und Frommen jedermanns, der mit uns das warme Interesse für die Kunst und ihre rationelle Verwaltung teilt, niedergeschrieben haben, das ist so ziemlich das allgemeine Urteil der kunstverwandten Kreise Wiens und hat auch im Auslande schon sein kräftiges, wiederholtes Echo gefunden. Ja, noch mehr! Es ist die Überzeugung manches Mitgliedes der kaiserlichen Museumsverwaltung selbst. Wir brauchen uns also nicht zu ereifern. Der Tag wird kommen, an welchem der entscheidende Wille hier Wandel schaffen und sich für alle Teile der großartigen Schöpfung Kaiser Franz Josefs I. deren hohe Bestimmung erfüllen wird: zugleich ein kunstgeweihtes Ruhmesdenkmal des Herrscherhauses und eine Pflegestätte der Wissenschaft zu sein.

C. v. L.

DIE SAMMLUNG HABICH.

MIT EINER RADIRUNG.



IE Sammlung Habich war elf Jahre lang ein gern gesehener Gast der Kasseler Galerie. Wenn sie auch keine Gemälde allerersten Ranges enthielt, so fügte sie sich doch dem Vorhandenen fast organisch ein, indem sie sich meist aus Werken rekrutirte, die als Ergänzung des alten Bestandes sich erwiesen, aus Meistern, welche bis dahin in Kassel nicht vertreten waren. Es ist also ein wahrer Verlust für die Stadt, dass die Sammlung Habich sich nun verflüchtigt.

Zur Geschichte der Sammlung sei erwähnt, dass, nachdem in den Jahren 1878, 1879 und 1880 sich ein Grundstock gebildet hatte, und zwar durch Einzelkäufe sowie durch Erwerbungen aus der Sammlung Hardy in Mainz und anderen Privatsammlungen, welche in Köln zur Versteigerung kamen, der Unterzeichnete den Besitzer bat, seine Sammlung der Kasseler Galerie leihweise vorläufig auf zehn Jahre zu überlassen. Es ist nicht überflüssig, dies ausdrücklich zu erwähnen, weil spitze Zungen den Sachverhalt umgedreht haben.

Später kamen noch Werke aus Paris, Holland, England u. s. w. hinzu, und es belief sich schließlich der Bestand der Habichschen Sammlung, wie er in der Kasseler Galerie vereinigt war, auf 152 Gemälde. Dreizehn davon wurden der National-Gallery in London überlassen. Neun sind durch die Gnade Sr. Majestät des Kaisers für die Kasseler Galerie aus dem allerhöchsten Dispositionsfonds angekauft und weitere acht konnten bei billig gestellten Preisen seitens des Eigentümers aus dem bescheidenen Fonds der Galerie selbst erworben werden.

Neben einer kleinen Zahl von Altniederländern, Altdeutschen und Italienern bildet eine Reihe von Vlamen und besonders Holländern die Hauptzierde der Habichschen Sammlung.

Ein kleines Triptychon, fein wie eine Miniatur behandelt, stammt aus der Schule des *Jan van Eyck*, und zeigt, dass die delikate Durchführung auch bei den kleineren Nachfolgern dieses großen Entdeckers auf dem Gebiete der Ölmalerei mit Glück geübt wurde. In der Mitte die Messe des heil. Gregor, links der heil. Michael, rechts der heil. Hieronymus, dem höchst drollig sein Löwe in hoch erhobener rechter Vorderpfote einen riesigen Dorn präsentirt.

Aus der altdeutschen Schule enthält die Sammlung fünf bemerkenswerte Gemälde. Eine Verklärung Christi auf dem Berge Tabor, früher dem *Altdorfer* zugeschrieben, wird man nach den neuesten Forschungen dem *Ulrich Abt* geben müssen. Den Mittelpunkt des klar disponirten und äußerst sorgfältig durchgeführten Bildes nimmt die Verklärung ein, den Vordergrund belebt ein fein gezeichneter Donator und dessen Wappen, den Hintergrund bildet eine dem *Altdorfer* sehr verwandte Landschaft. Zwei Werke des *Hans Baldung* genannt *Grien* interessiren in verschiedener Weise. Eine Madonna mit dem schlafenden Kind auf dem Arm, lebensgroßes Brustbild, auf feurigrotem Hintergrunde, der links oben das bekannte Monogramm und das Datum 1514 zeigt, lässt uns den ausgesprochenen Dürerschüler erkennen, der sich nicht ohne Geschick bemüht, die große Auffassung, die haarscharfe Zeichnung und die Malweise seines Meisters nachzuahmen. Eine gewisse Äußerlichkeit und Leerheit springt allerdings bei dem Vergleich für ihn in die Augen. Dagegen ist sein zweites Werk, Herkules den Antäus erdrückend, als glückliches Studium nach dem nackten Modell, was für jene Zeit doch noch immer ungewöhnlich, sehr bemerkenswert.

Von einem noch ausgesprocheneren Schüler Dürers als Baldung Grien, von *Hans Leonhard Schaeuffelin*, sehen wir die Hälfte einer interessanten apokalyptischen Darstellung, die Verehrung des Lammes, welches in der Mitte des Gemäldes auf

dem Buch mit sieben Siegeln steht. Unten links die Vertreter des alten, rechts diejenigen des neuen Bundes, auf deren Seite, ganz in der Ecke, ein infulirter Abt als Donator kniet. Leider fehlt die obere Hälfte des Werkes, welches in der Mitte unten auf einem Täfelchen das Monogramm des Meisters und das Datum 1538 trägt. Es ist etwas handwerklich und nüchtern in der Auffassung, aber solide und tüchtig durchgeführt.

Das fünfte altdeutsche Bild, ein *Lucas Cranach,* giebt die bekannte, rätselhafte Darstellung, die Wirkung der Eifersucht, die wir schon durch Dürer kennen. Vier Männer kämpfen hier um den Besitz von drei Frauen, deren eine zwei Kinder, eine zweite ein Kind in ihrer Begleitung hat. Von den Männern, die im Mittelgrund stehen, sind zwei zu Boden geschlagen, während eine der Frauen sich mit einem Ast bewaffnet hat, um nötigenfalls selbst mit in die Entscheidung ihres Geschicks einzugreifen. Dieser Gegenstand hat *Cranach* offenbar lebhaft beschäftigt. — denn schon drei Varianten desselben sind bekannt. Herr Geh. Hofrat Ruland hat dieselben im Kupferstichkabinett zu Weimar zusammengestellt, ein Original, das er für seine dortige Galerie erworben, eine Photographie nach der Habichschen Fassung und eine solche nach der dritten Bearbeitung, deren Original sich zu Wien in Privatbesitz befindet. Die hiesige Variante zeichnet sich durch die bekannten Vorzüge der Cranachschen Malweise aus. Emailartige Behandlung der zierlichen Körper, die sich von dem sattgrünen Wald des Mittelgrundes leuchtend abheben, Abschluss des Hintergrundes durch eine liebevoll detaillirte Landschaft.

Eines großartigen Werkes des *Matthäus Grünewald* darf ich hier leider nur noch beiläufig Erwähnung thun. Dasselbe, etwa sechs bis acht Jahre lang die Hauptzierde der Altdeutschen der Habichsammlung, musste auf höhere Anordnung als „der Pfarrkirche zu Tauberbischofsheim (woher es stammte) zu Unrecht entfremdet“ dorthin zurückgegeben werden. Die Geschichte dieser rätselhaften, dem Unterzeichneten selbst noch immer unbegreiflichen „Entfremdung“ zu erzählen, ist hier nicht der Ort, nur so viel sei gesagt, dass das Altarwerk s. Z. rite und bona fide von Habich erworben wurde, und dass es sieben bis acht Jahre in einer öffentlichen Sammlung hing, ohne dass sich auch nur eine Stimme aus Tauberbischofsheim erhob, um es zurückzufordern. Es war eine große Altartafel, deren Vorderseite der Gekreuzigte mit Maria und Johannes und deren Rückseite die Kreuztragung einnahm. Die Figuren waren lebensgroß gedacht und von einem Naturalismus in der Auffassung, von einer Leidenschaftlichkeit in der Empfindung, die in Mark und Knochen des Beschauers wühlten. Eine feinfühlige Dame, die, ohne vorbereitet zu sein, plötzlich vor dem Bilde sich befand, gestand später, sie habe mehrere Nächte nicht schlafen können, einen solchen Eindruck habe das Werk auf sie gemacht. Wenn der Ausdruck nicht zu modern und zu anrüchig wäre, möchte ich sagen, Grünewald war ein Anachronismus, ein Impressionist, vielleicht der größte Impressionist aller Zeiten. Wer sein großes Altarwerk in Kolmar kennt, wird mir Recht geben. Dass er dabei ein großer Kolorist war, all seinen Zeitgenossen, vielleicht mit Ausnahme von Holbein überlegen, gestehen ihm Künstler und selbst Laien zu, die sich sonst von seinem Wesen abgestoßen fühlen. Die Tafel wurde in Kassel geschickt zersägt und dadurch zwei Bilder gewonnen; die sehr umfängliche und schwierige Restauration führte in vorzüglichster Weise der jüngere Hauser aus. Jetzt befinden sie sich wieder in der Kirche zu Tauberbischofsheim, ob zu ihrem Vorteil, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls würden sie in der Galerie zu Kassel der Welt länger erhalten geblieben sein. Hanfstaengl in München hat vorzügliche Photographien darnach angefertigt.

Unter den Italienern der Sammlung Habich zeichnet sich vor allen der sogen. *Liberale da Verona* aus. Ein breites, niedriges dreigeteiltes Gemälde, vielleichtdie eine Längsseite eines Cassone. Nach den im Allgemeinen ziemlich derben Ölgemälden, die wir von diesem Miniaturmaler kennen, dürfte das Werk nicht von ihm, sondern eher von einem Ferraresen sein, wofür namentlich das Kolorit spricht. Genau in der Mitte des symmetrischen Bildes steht Dido auf einem Prunkscheiterhaufen, der, dreigestuft, unten Waffen, Teppiche, Urnen u. s. w., darüber aber das Feuer zeigt. In einem dunkelgrünen, mit goldenen Lichtern gehöhten Gewand steht sie theatralisch gespreizt mit nackten Füßen und Armen oben und sticht sich den Dolch in die Brust. Rechts und links gruppirt sich eine Menge männlicher Zuschauer, teils auf dem Platz um den Scheiterhaufen, teils unter Rundbogenarkaden, welche den Platz flankiren; unter der Gruppe rechts ein feingekleideter Mohr. Über den Arkaden und hinten sieht man einen Kranz von Damen, die wie Zuschauerinnen im ersten Rang eines Theaters wirken. Das linke Drittel des Gemäldes bildet einen Ausblick auf das Meer, ganz ohne Staffage, während die rechte Seite durch eine Felslandschaft mit Wiesenthal eingenommen ist, worin Zelte und auf Pferden sich tummelnde Sarazenen (?) sichtbar werden.









Im Mittelgrunde rechts zwei stark von Dürer beeinflusste Landsknechte und auf einer Wiese links gegen vorn zwei äsende Rehe. Die Arkaden zeigen vorn sehr feine Renaissanceornamente, wie denn überhaupt das ganze Werk miniaturartig durchgeführt und höchst originell ist.

Als ältestes italienisches Bild der Sammlung sei eine Madonna mit dem Christuskinde erwähnt, umgeben von Petrus, Paulus und zwei weiblichen Heiligen, *sienesische Schule um 1370.*

Von *Bernardino di Mariotto da Perugia*, thätig Ende des 15. Jahrhunderts, eine kleine Tafel mit dem heil. Laurentius und dem heil. Zeno, wobei Bild und Rahmen aus *einem* Stück Holz geschnitten sind.

Wenn auch nur der Ausschnitt aus einem größeren Gemälde, ist doch der dornengekrönte Kopf eines kreuztragenden Christus von *Sodoma* eine tiefempfundene Schöpfung, des Meisters wert. Christus trägt — und dies giebt dem Bilde die originelle Stimmung — ein weißes Gewand; die linke Hand ist nur zu zwei Dritteln sichtbar, von der Rechten, mit der er das Kreuz umfasst, sieht man zwei oder drei Finger. Er ist nach links etwas abwärts geneigt, hat den Blick gesenkt und die Lippen geschlossen. Sein Haupt umstrahlt eine kreuzförmige Gloriole. Das Bild hat gelitten, macht aber noch immer eine edle Wirkung. Von zwei durch dieses Haupt der sienesischen Renaissancemalerei stark beeinflussten Malern *Beccafumi* und *Neroni* ist je ein Werk vorhanden. Von ersterem ein bescheidenes Rundbildchen mit Madonna und Kind nebst der heil. Katharina von Siena, von Neroni, dem Schwiegersohne Sodomas, ein großes Rundbild, gleichfalls Maria mit dem Kinde darstellend, dabei der kleine Täufer und dahinter links und rechts Joseph und ein Engel. Besonders in diesem Werke mit lebensgroßen Halbfiguren macht sich der überwiegende Einfluss Sodomas geltend, doch nicht eben zu besonderem Ruhme Neronis, der nur ein schwacher Nachahmer blieb, dem die schöne Komposition, die malerische Weichheit und der poetische Schwung seines großen Vorbildes abgingen.

Ein kleiner epheubekränzter Bacchus, der mit der Linken ein goldenes Gießgefäß emporhält, von dem Veronesen *Giolfino* (thätig um 1486—1518), in tief blaugrüner Landschaft sitzend, ist ein ansprechendes genreartiges Werk, das übrigens auf ein in englischem Privatbesitz befindliches Original von Giovanni Bellini zurückgeht.

Von *Garofalo* besitzt die Sammlung eine heil. Cäcilie, die, mit einem Orgelmodell in der Hand, auf einer Terrasse stehend, sich von der fein durchgeführten Hochgebirgslandschaft im Hintergrund sehr wirksam abhebt. Die Maße des Bildes sind klein, die Wirkung ist aber die einer großen Figur.

Auch von *Lodovico Mazzolino* ist ein charakteristisches Werkchen vorhanden, Maria mit dem Leichnam Christi im Schoß, sogenannte Pietà, die trotz des kleinen Maßstabes einen bedeutenden ernsten Eindruck macht.

Sodann vom seltenen *Giovanni Francesco Carotto* (Verona 1470—1546) eine Madonna dem Kind eine Nelke überreichend, Kniestück, von *Raffaelino del Garbo* gleichfalls eine Madonna mit dem Christuskinde vor einem schönen Renaissancethrone stehend nebst drei Engeln, von denen der eine dem Kinde Blumen darreicht, die beiden anderen singen.

Eine sehr figurenreiche Anbetung der Könige, angeblich von *Bacchiacca*, zeigt ausgesprochen Andrea del Sarto'schen Schulcharakter. Ob bei Bacchiacca je eine solch starke Abhängigkeit von Andrea nachzuweisen ist, weiß ich nicht. Die Benennung rührt von Morelli her, die starke, aber treffliche Restauration des Gemäldes von Konservator Hauser in München.

Agostino Carracci, eines der Häupter der eklektischen Schule von Bologna, hat eine Verehrung des Christuskindes durch den heil. Franziskus beigesteuert, welche, tief und leuchtend in der Farbe, noch viel von der Grazie des Correggio in sich trägt, aber eben auch viel von der für dessen Nachfolger so gefährlichen, nur ihm erlaubten Sensibilität und Nervosität in der eigentümlich unruhigen und teilweise manierirten Bewegung der Figuren an sich hat, hier hauptsächlich in dem Franziskus. Im ganzen aber, wie gesagt, ein höchst anziehendes kleines Kabinettstück. Maria sitzt im Vordergrund einer Landschaft nach rechts gewendet vor einer Bogenarchitektur, die nach hinten den Blick auf eine schöne Landschaft freilässt. Sie hält mit der Linken das Christuskind auf ihrem Schoß, und in der Rechten ein Buch. Der Knabe segnet den halb vor ihm stehenden, halb knienden heil. Franz, der von einem Engel empfohlen wird. Rechts hinten steht Joseph auf den Esel gelehnt. Von dem offenbar schon zur Zeit seiner Entstehung sehr beliebten Bildchen existiren eine Reihe von Wiederholungen oder Kopien. Das beste Exemplar aber ist das der Sammlung Habich, welches auf Befehl Sr. Majestät des deutschen Kaisers in den Besitz der Kasseler Galerie übergegangen ist.

Die Halbfigur einer sehr jugendlichen, nach rechts gewendeten Madonna (?) mit einem Strohhütchen bekleidet, das nackte Kind auf dem Arm, von dem Genuesen *Luca Cambiasi*, lässt uns im Zweifel, ob wir es wirklich mit einer Madonna oder einfach mit einem Genrebild, Mutter und Kind zu thun haben. So ging in der Zeit der Decadence die kirchliche Kunst unmerklich in die weltliche über. Das Bild hatte ursprünglich entschieden großen Reiz, so wie es aber heute vor uns steht, ist es eine Ruine.

Gute, gesunde Werke aus der Schule des *Antonio Canale* und des *Bernardo Bellotti,* genannt *Canaletto*, sind eine Ansicht des Platzes auf dem Kapitol zu Rom und ein Blick vom Canale grande auf den Dogenpalast zu Venedig.

Dagegen ein echtes, pikantes Bildchen des *Francesco Guardi* besitzt die Habichsammlung in einer Ansicht des San Marcoplatzes, die Partie direkt vor San Marco mit dem Blick auf den Torre dell' orologio darstellend. Leider hat es in der Luft bedenklich gelitten.

Von *Bernardo Strozzi*, *Giuseppe Maria Crespi*, *Schidone*, *Alessandro Turchi*, *Pietro da Cortona* und *Magnasco* sind einige bezeichnende, aber unbedeutendere Werke vorhanden.

O. EISENMANN.

(Schluss folgt.)

LORENZO LOTTO'S FRESKEN IN TRESCORE.[1]

MIT ABBILDUNG.



INEM eigentümlichen Denkmale der italienischen Renaissance ist das unten angeführte illustrirte Werk, ein kleiner Folioband mit Text von Professor Pasino Locatelli in Bergamo mit acht photolithographischen Tafeln, gewidmet. Den wenigsten Kunstwanderern durch Italien dürfte es bekannt sein, dass in einem kleinen abgelegenen Orte in der Provinz Bergamo ein ganz bescheidenes Kirchlein existirt, in dessen Innerem ein seltsamer Schatz von Wandmalereien sich birgt. Der Urheber derselben, kein geringerer als Lorenzo Lotto, ist sonst nur als Maler von Gemälden auf Holz und auf Leinwand bekannt. Hier aber hat er sich als wirklicher Freskomaler bethätigt, was sonst nur selten vorgekommen ist, nämlich (abgesehen von einigen untergegangenen Werken) in einer Kapelle der Kirche San Michele al pozzo bianco in Bergamo, in einer kleinen, jetzt halbvermauerten Andachtshalle bei dem Kirchlein des heiligen Georg in Credaro, unweit vom Iseosee, und an einer Altarwand in einer Kirche von Recanati in den Marken. Von den genannten Wandmalereien sind diejenigen in der Hauskapelle der Familie Suardi auf ihrem Landgut in Trescore unweit von Bergamo wohl die wichtigsten, da sie sich mit den mannigfaltigsten Darstellungen auf die ganzen Flächen des Innenraums erstrecken; abgesehen von dem halbkreisförmigen Abschluss, welcher den Altar enthält und von früherer, roherer Hand ausgemalt erscheint. Dabei möge man sich aber keineswegs großartige Verhältnisse des Ganzen vorstellen; der Raum besteht aus einem länglichen Viereck von nicht mehr als 8.15 m Länge und 4 m Breite, so dass die malerischen Darstellungen sämtlich in beschränktem Maßstabe gehalten werden mussten. Der Grundgedanke derselben ergab sich aus der fingirten Verwandlung des Raumes in eine mystische Weinlaube, deren Zweige aus den Fingerspitzen der in der Mitte der Hauptwand stehenden Christusfigur herauswachsen und über die Balken der Decke sich erstrecken, von vielen lebhaft bewegten Putten belebt, die in verschiedenen Stellungen darin erscheinen. Unterhalb dieser Darstellung sodann, längs der Oberfläche der drei geradelinigen Wände sind legendarische Episoden der heiligen Barbara, Klara von Assisi, Katharina von Alexandrien und Magdalena geschildert.

Die ganze Arbeit gehört der letzten Zeit von Lotto's Aufenthalt in dem Gebiete von Bergamo

[1] I dipinti di Lorenzo Lotto nell' oratorio Suardi in Trescore balneario. Bergamo, Stabilimento tipo-litografico ratelli Bolis. 1891. Fol.

an: sie wurde nämlich, laut der Inschrift in der Mitte der Hauptwand, im Jahre 1524 ausgeführt und die Inschrift giebt uns auch die Namen der Stifter kund, des Grafen Baptista Suardi, seiner Gemahlin und seiner Schwester, die man als Extrazuthaten, mitten unter den Begebnissen der heiligen Barbara über dem Sockel in andächtigen Halbfiguren zu Füßen der Christusgestalt erscheinen sieht. Dass der Maler mit dieser adeligen Familie, welche seit früher Zeit in Bergamo eine wichtige Rolle spielte, auf freundschaftlichem Fuße gestanden, wohl auf ihrem Landgute einige Zeit als Gast zugebracht hat, möchten wir schon daraus folgern, dass er es nicht verschmähte, auf der äußeren Wand eines Bauernhauses, welches zu dem Besitze der Suardi gehört, noch ein sinniges Votivbild einer Jungfrau der Jasminen (Madonna dei gelsomini) auszuführen.[1])

Nichts kann wahrlich einen höheren Reiz darbieten, als an schönen Herbsttagen von Bergamo aus einige Ausflüge nach ähnlichen kleinen Ortschaften zu unternehmen. Um so mehr, als man heute bei einem kurzen Aufenthalt in Bergamo nicht mehr, wie in früheren Zeiten, mit den Schwierigkeiten, ein angenehmes Unterkommen zu finden, zu kämpfen hat. Nach dem Dorfe Trescore, das zugleich Badeort ist, gelangt man auf einer halbstündigen Eisenbahnfahrt bis Gorlago (in der Richtung von Brescia), wo in der Pfarrkirche bedeutende Werke von Giov. Batt. Moroni sich befinden. Von dort aus ist Trescore kaum ein paar Kilometer entfernt. Hat man eine schattige Kastanienallee durchschritten und sich den naheliegenden, mit Weinbergen und Pfirsichbäumen bepflanzten Hügeln zugewandt, so steht man bald vor dem merkwürdigen Kirchlein, in stiller, abgeschlossener Gegend, nahe der Ausmündung eines der fruchtbaren Thäler der Voralpen.

Dem gegenwärtigen Besitzer, einem jungen gebildeten Mitgliede der italienischen Deputirtenkammer, gebührt die Anerkennung, dass er sich des kostbaren Vermächtnisses seiner Voreltern pietätvoll angenommen hat durch die Ausführung von zweckmäßigen Schutzvorrichtungen, um die malerische Ausschmückung der neben seiner Wohnung gelegenen Kapelle fortan gegen weitere Schäden der Bodenfeuchtigkeit und des Regenwassers zu sichern, welche sie stellenweise bereits nur zu sehr beeinträchtigt hatten. Er ordnete auch an, dass die Fresken durch den geschickten Photographen Andrea Taramelli in Bergamo (Via Torquato Tasso) aufgenommen wurden, und da die Blätter gut gelungen sind, veranlasste er den ihm befreundeten sachkundigen Professor Pasino Locatelli in Bergamo, einen erklärenden Text zu der Publikation des ganzen Werkes zu schreiben.[1]) So entstand das hübsche Bändchen, das uns vorliegt, mit den von der Firma Arturo de Marchi in Mailand hergestellten Tafeln. Der Graf Gianforte Suardi ließ es auf seine Kosten in 300 Exemplaren drucken, welche nicht im Handel sind, wohl aber vom Besitzer auf die zuvorkommendste Weise unter seine Bekannten, die sich für den Gegenstand interessiren, verteilt werden.

Der Erläuterung der Fresken im Inneren der kleinen Kirche geht ein Vorwort voraus, in welchem Locatelli in kurzen Abrissen eine Schilderung des Menschen und des Künstlers giebt, dem man die Entstehung der Malereien verdankt. Aus diesem Abschnitt, in welchem der Verfasser manchen Bemerkungen des unvergesslichen Lermolieff gerecht wird, ersieht man, welch ausgedehnte Sachkenntnis erforderlich wäre, um in einer eigentlichen Biographie des Künstlers von seiner Thätigkeit die gebührende Rechenschaft geben zu können, da die Zeugen derselben in so verschiedenen Orten in Italien aufzusuchen sind, den Wanderungen des Künstlers gemäß, von Treviso und Asolo nach Bergamo, von Venedig nach Ancona und Loreto, ganz abgesehen von dem, was das Ausland von ihm besitzt.

Von besonderem Interesse ist sodann die eingehende Erklärung der zahlreichen legendarischen Episoden, die sich in chronologischer Reihenfolge an den Wänden hinziehen. Der Künstler hat auf dem beschränkten Raum unglaublich vieles geleistet und dabei ein erstaunliches Zeugnis seines gedankenreichen Genius abgelegt. Wirken auch die kleinen gedrungenen Verhältnisse nicht eben glücklich, indem sie dem Ganzen ein fast genrehaftes Aussehen geben, so darf andererseits nicht geleugnet werden, dass man den Meister darin nach allen Richtungen hin kennen lernen kann. Die naive Lebendigkeit, mit der er die mannigfachen Begebenheiten aus den

1) Heute ist dieselbe nicht mehr an ihrem ursprünglichen Orte aufzusuchen, da der Besitzer das Gemälde von der Mauer auf Leinwand übertragen ließ und in seiner städtischen Wohnung aufgehoben hat, um es einer weiteren Verwitterung in der freien Luft zu entziehen.

1) Prof. P. Locatelli ist durch seine litterarische Wirksamkeit in Bergamo wohl bekannt. U. a. hat er daselbst in den Jahren 1867 bis 1879 bei dem Verleger Pagnoncelli drei Bände unter dem Titel „Illustri Bergamaschi“ veröffentlicht, welche die Biographien der besten Künstler Bergamos aus der vergangenen Zeit enthalten, aus denen viele dankenswerte Notizen zu schöpfen sind.

Legenden der Heiligen mit raschem Pinsel zu erzählen weiß, hat etwas höchst Anziehendes. Die Episoden folgen sich in einem Zuge, ohne besondere Abteilungen. Sie beziehen sich auf die Glaubensbekenntnisse der Dargestellten, auf ihre Wunderthaten und ihre Martyrien. Fehlt etwa dem Künstler der nötige Raum, um seinen Erfindungen Ausdruck zu geben, so weiß er sich gelegentlich dadurch zu helfen, dass er einen Bruch in der Mauer des angegebenen Hintergrundes ersinnt, wie dies in der beiliegenden Abbildung wahrzunehmen ist, um damit Raum für eine besondere Komposition zu gewinnen.[1])

Seine ausgeprägte Begabung für die Darstellung der malerischen Effekte offenbart sich überall. Sie entspricht dem Besten, was die venezianische Malerei in der Blütezeit hervorzubringen im stande war und entfaltet sich in den vielen, direkt nach der Natur gemalten Motiven; im Perspektivischen, in den Gebärden, sowie in den individuellen Zügen und den Trachten der Figuren, ja sogar im Landschaftlichen, für welches er von jeher ein so feines und so modernes Gefühl an den Tag zu legen wusste.

Während er den oberen Rand der Wände wie mit einer Art Fries verziert hat, welcher aus einer Reihe von Rundbildern besteht, in denen eine Menge von Heiligen, Propheten und Sybillen in Halbfiguren erscheinen, gewahrt man in den unteren Teilen außer den Bildnissen der Stifter noch gar manche ganz einfach und schlicht aus der Natur gegriffene Gestalten, bald in kleinerem, bald in größerem Maßstabe gemalt.

In dem Hauptgegenstand unserer Abbildung, worin vor einem Altare die feierliche Aufnahme der heiligen Klara von Assisi in den Franziskanerorden dargestellt ist, wird die Szene durch die Gegenwart gewiss von Ortsbekannten des Künstlers, sowohl weiblichen als auch männlichen Geschlechtes, belebt. Ihre Züge haben im allgemeinen etwas geradezu Hausbackenes, ja teilweise sogar Bäuerisches, aber trotzdem, dank dem völlig Ungezwungenen ihrer Erscheinung, verleihen sie dem Gemälde einen ganz eigenen Reiz. In dem kleinen Raume, welcher aus der Bresche in der Mauer sich ergiebt, sehen wir die wohlthätige Heilige unter dem Volke ihr mildes Almosen spenden: eine durchaus poetisch aufgefasste Komposition mit luftigem, landschaftlichem Hintergrunde.

1) Die Abbildung, durch welche eines der besser erhaltenen Stücke der Kapelle veranschaulicht wird, verdanken wir der freigebigen Mitteilung einer Zinkoplatte, welche auf Bestellung des Grafen Suardi versuchsweise von der Firma Angerer & Göschl in Wien für die graphische Ausstattung des Werkes geliefert wurde.

Es ist sonderbar, dass Lorenzo Lotto, dessen Werke im allgemeinen ein so bestimmtes, individuelles Gepräge tragen, doch in gar manchen Fällen mit anderen Künstlern verwechselt worden ist; nicht nur mit Correggio, was um so verzeihlicher zu erachten ist, als zwischen den beiden ähnliche malerische Anlagen nicht zu verkennen sind, sondern in früheren Zeiten sogar mit Tizian und später auch noch mit den Bergamasken Andrea Previtali und Giovanni Cariani. Ist wohl ein geistiger Verkehr und Zusammenhang der beiden letzteren mit dem geistreichen Venezianer während seines Aufenthaltes von 1515 bis 1524 in Bergamo nachweisbar in ihren eigenen Werken, so wüsste sich hingegen heutzutage niemand zu erklären, wie man in Dresden vor Jahren ein anmutiges und charakteristisches Madonnenbild von Lotto einem Schwächling aus Mittelitalien von ganz anderem Stamm, nämlich dem Vicenzo da San Gemignano unterzuschieben sich getraut hatte. — Das Gemälde haben wir bereits in dieser Zeitschrift besprochen[1]) und den Lesern mittelst einer Abbildung nach einer herrlichen Photographie von Braun vorgeführt. Unsere Bemühungen aber, es in den Augen der deutschen Fachgenossen als eine Schöpfung unseres Meisters zu beglaubigen, hatten nicht den erwünschten Erfolg, wenigstens in offiziellen Sphären. Es sollte einem jungen, strebsamen Kunstfreunde, Herrn Karl Löser, vorbehalten sein, den entscheidenden Beweis zu Gunsten unserer Ansicht vor wenigen Wochen zu erbringen. Denn als es ihm erlaubt wurde, eines schönen Dezembertages das Gemälde ohne die Bedeckung des Glases sich genau anzusehen, gelang es ihm, den Namen *Laurentius Lotus* und die Jahreszahl 1518 auf der Steinbrüstung zu entdecken, oberhalb der Figur des kleinen Johannes, welcher vom Christuskinde umarmt wird. Die Entdeckung wurde sofort von dem Vorstande der Gemäldegalerie anerkannt und mit Begeisterung aufgenommen, und wir können somit bestimmt versichert sein, dass wir ein Werk mehr aus der bergamaskischen Periode des Künstlers zu verzeichnen haben.

GUSTAV FRIZZONI.

1) *S. Lorenzo Lotto im städtischen Museum zu Mailand und in der Dresdener Galerie.* Neue Folge I. Im Woermannschen Katalog von 1887 wird das Gemälde unter Nr. 295 einem *unbestimmten Oberitaliener* zugeschrieben.





ZWEI UNBEKANNTE ENTWÜRFE VON GOTTFRIED SCHADOW.

VON *GEORG GALLAND.*

MIT ABBILDUNGEN.



AN weiß, mit welchem Eifer sich Schadow in früheren Jahren mit Entwürfen zu einem Denkmal Friedrichs des Großen beschäftigte.[1]) Solche Entwürfe in Gestalt von einfachen Zeichnungen, Aquarellen und kleinen Wachsmodellen kennen wir z. B. aus den Jahren 1787, 1791 und 1797. In letztgenanntem Jahre hatte er allein sieben derartige Projekte auf die Berliner Kunstausstellung geschickt.[2]) Eins davon enthält die von der Kgl. Akademie der Künste mit Ed. Dobberts Text herausgegebene Sammlung von Handzeichnungen des Meisters. Dass sich Schadow auch für eine Statue König Friedrich Wilhelms I. interessirte, ist bisher nicht bekannt gewesen. Und doch sind wir in der Lage, unseren Lesern zwei Entwürfe vom Jahre 1794 vorzuführen, von denen der eine den Vater Friedrichs II., der andere diesen selbst darstellt. Es sind zwei schwarz angetuschte, sorgfältige Federzeichnungen von kaum 20 cm Höhe, die sich im Kgl. Hausarchiv zu Berlin befinden und auf welche mich der Archivrat Dr. Großmann hinzuweisen die Güte hatte.

Höchst interessant ist das dazu gehörige Aktenstück, ein ausführliches Schreiben des Staatsministers von Heinitz an König Friedrich Wilhelm II. Aus dieser, unten wörtlich mitgeteilten Eingabe geht hervor, dass Schadow die Reihe der von Barth. Eggers unter dem Großen Kurfürsten ausgeführten elf brandenburgischen Regenten, die später im Weißen Saal des Stadtschlosses Aufstellung fanden und hier durch die zwölfte Figur des ersten Königs von Preußen ergänzt wurden,[3]) fortzusetzen wünschte. Die Reproduktionen der beiden Entwürfe überheben uns einer Beschreibung der überaus charakteristisch aufgefassten Figuren. Auffällig ist in der von Heinitzschen Eingabe an den König die Bemerkung, dass der Künstler für sich und seine Leute gegenwärtig nichts zu thun habe, während wir doch wissen, dass gerade das Jahr 1794 verhältnismäßig fruchtbringend für den Schadowschen Meißel war. Nachdem kurz zuvor die Vollendung des Stettiner Friedrichsdenkmals stattgefunden, schuf unser Meister in jenem Jahre das herrliche Denkmal Ziethens für den Berliner Wilhelmsplatz, sodann die Victoria und die Metopen am Brandenburger Thor, vier Büsten u. s. w. Jedenfalls war es nicht Schuld des dienstbereiten Ministers, wenn die Entwürfe Schadows leider nicht die Billigung des Königs fanden. Das erwähnte Schreiben lautet:

„Es hat mir der Hof-Bildhauer *Schadow* eröffnet, dass es Ewr. Königlichen Majestät allerhöchsten Intention nicht entgegenseyn würde,

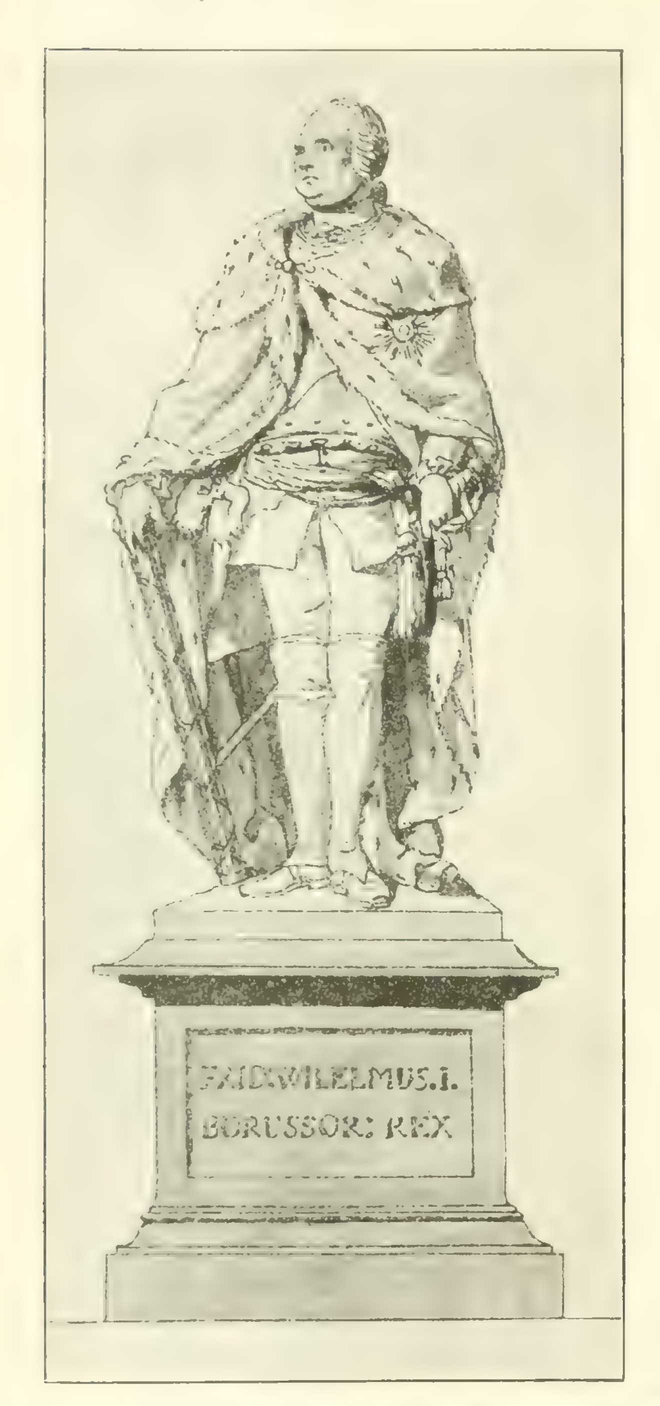
den weißen Saal des Hiesigen Königlichen Schlosses, welcher die Marmornen Statüen der Regenten des Brandenburgischen Haußes vom Churfürsten Friedrich dem I^ten^ an bis König Friedrich dem I^ten^ enthält, sowohl zur Vollständigkeit, als auch zum Glantz des Königlichen Haußes, annoch

1) Vgl. Karl Eggers' biographischen Aufsatz in „Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts", Leipzig 1886, und W. Lübke in Westermanns deutschen Monatsheften, 1858.

2) G. Schadow, Aufsätze und Briefe, herausgegeben von J. Friedländer, 1864.

3) Im Repert. für Kunstwissenschaft, XIV, 2. Heft, habe ich dargelegt, dass dieses Werk schwerlich Eggers' marmorne Statue des Königs sein könne. Ich füge hier noch bei, dass F. Nicolai (1786) in s. Topographie von Berlin etc. Bd. II, S. 865 bei Erwähnung der alten Börse, als der Werkstatt der Hofbildhauer, bemerkt, dass sich daselbst auch „eine marmorne schöne Statue K. Friedrichs I. von einem unbekannten Bildhauer" befände. Vielleicht war diese B. Eggers' Schöpfung.

mit den fehlenden Statüen der in Gott ruhenden Könige Friedrich Wilhelm des Iten und Friedrich des IIten Majestät zu versehen,





Zwei Entwürfe von G. SCHADOW, getuschte Federzeichnungen im Kgl. Hausarchiv zu Berlin

und er hat mir daher beykommende 2 Zeichnungen, mit dem Anerbieten übergeben, dass, da er jetzt für sich und seine Leute nichts zu thun habe, er die Anfertigung dieser beyden Marmornen Statüen, mit Inbegriff des Marmors und der andern Unkosten, für die Summe von Neun Tausend Thalern übernehmen wolle.

In so fern nun Ewr. Königliche Majestät diese Idee überhaupt allergnädigst agreiiren, als wodurch allerdings, zum Glantz des Königlichen Haußes, die jetzt müßige vaterländische Bildhauer-Kunst rühmliche Beschäftigung erhalten, Ewr: Königlichen Majestät Casse aber auf 3. Jahre, die zu Vollendung

dieser Arbeit wohl erforderlich seyn werden, jährlich nur eine mäßige Ausgabe von 3000 rthlr. zuwachsen würde, kommt es blos darauf an, ob die von dem *Schadow* entworfene Zeichnungen Ewr: Königlichen Majestät höchsten Beifall haben, oder ob, und in welcher andern Art Ewr: Königliche Majestät diese Statüen verfertiget wissen wollen, als worüber ich mir Ewr: Königlichen Majestät höchsten Befehl ehrfurchtsvoll erbitte, damit ich nöthigenfalls den Schadow, zur Anfertigung anderer, Ewr: Königlichen Majestät Idee angemeßenen Zeichnungen auffordern und Ewr: Königlichen Majestät solche vorlegen kann.

Berlin den 26ten December 1794

F. von Heinitz.

Was den Verfasser dieser Eingabe betrifft, so wird er uns auch von anderer Seite als ein warmer Förderer der Künstler geschildert. Friedrich August Freiherr *von Heinitz* wurde im Jahre 1725 zu Dresden geboren. Er widmete sich mit Vorliebe dem Studium der Naturwissenschaften und wurde, nachdem er auf weiten Reisen hervorragende Kenntnisse und Erfahrungen gesammelt, die in seinem 1776 erschienenen Werke „Essai d'économie politique" niedergelegt sind, von König Friedrich II. in genanntem Jahre zum preußischen Staatsminister ernannt. Als Chef des Berg- und Hüttenbaudepartements hat er sich unter drei Fürsten allgemein geschätzte Verdienste um das Bergbauwesen erworben. Doch auch die bildenden Künste verdankten ihm manches nach seiner im Jahre 1787 erfolgten Ernennung zum Kurator der Königl. Akademie der Künste. Er war ferner Mitglied verschiedener gelehrter Körperschaften und starb im Jahre 1802 zu Berlin.

KLEINE MITTEILUNGEN.

* Von der *Galerie Weber* in Hamburg ist soeben das erste wissenschaftliche Verzeichnis erschienen, welches jedoch nur die älteren Gemälde der Sammlung enthält. Verfasser dieses Katalogs ist Dir. Karl Woermann in Dresden. Er hat bei der Abfassung seiner Arbeit dieselben Grundsätze befolgt, wie bei seinem allbekannten Katalog der Dresdner Galerie. Indem wir die Kunstfreunde hiemit vorläufig von dem Erscheinen des trefflichen kleinen Buches in Kenntnis setzen und dessen eingehende Besprechung einer der nächsten Nummern der Chronik vorbehalten, sei hier nur auf einen Irrtum hingewiesen, um dessen Berichtigung der Autor selbst uns ersuchte. Der Architekt des Weberschen Galeriegebäudes ist nicht Stammann, wie in den Vorbemerkungen zu dem Verzeichnisse gesagt wird, sondern Martin Haller. Der erstgenannte Architekt hat das Webersche Wohnhaus gebaut.

*** *Von der Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen in Berlin* hat der *Kaiser* folgende Bilder angekauft: „Clovelly in Devonshire" von *Marie v. Keudell*, „Gelbe Rosen" von *Katharina Klein*, „Anemonen" von *Lina Krause*, „Mohn" von *Margarethe Ludloff* und „Quer durch Afrika" (Katzen mit einer Landkarte von Afrika spielend) von *Minna Stocks*.

* *Die mittelalterlichen Wandgemälde im Großherzogtum Baden* werden demnächst durch ein von der Verlagsbuchhandlung von *August Siebert* in Heidelberg geplantes Unternehmen ihre zusammenfassende Publikation erhalten. Das Werk, dessen wissenschaftliche Leitung Geh. Rat Dr. *Fr. Xav. Kraus* in Freiburg und Prof. *Oechelhäuser* in Heidelberg übernommen haben, ist auf etwa 8 Bände in Großquartformat berechnet, deren erster (Zwingenberg a/N.) nach Ostern erscheinen soll. Er wird 36 Tafeln (zu je zwei Bildern) in Lichtdruck und 1 Faksimile-Farbentafel enthalten. Das Werk darf auf die Teilnahme aller ernsten Kunst- und Geschichtsfreunde rechnen. Der Verleger gedenkt später auch andre deutsche Landstriche in ähnlicher Weise zu behandeln.

*** *Über den gegenwärtigen Zustand der Gemälde von Joshua Reynolds* wird der Frankfurter Zeitung aus Anlass seines hundertsten Geburtstages aus London geschrieben: „Am 23. Februar waren es hundert Jahre, seit Reynolds die Augen schloss. Eine würdige Gedenkfeier hat in England nicht stattgefunden. In der britischen Nationalgalerie ist ein eigener Saal nur mit Reynoldsschen Gemälden angefüllt. Leider befinden sich die meisten schon in traurigem Zustande. Während die Werke der italienischen Meister der Renaissance noch so gut erhalten sind, als ob sie gestern geschaffen worden wären, sind die Reynoldsschen Bilder schon stark verblasst und springen an allen Ecken. Dies ist bei seiner „Heiligen Familie" in so hohem Grade der Fall, dass die Direktion der Nationalgalerie das Gemälde nicht mehr sehen lässt. Reynolds trägt freilich selbst Schuld daran, dass die Zeit seinen Werken so übel mitspielt. Wie so viele Maler wollte er die Farbengeheimnisse der Alten erforschen. Dabei benutzte er Ingredienzien, welche so zersetzend auf die Farben einwirkten, dass es schon bei Reynolds' Lebzeiten hieß, dass seine Bilder eher stürben, als die Menschen, die ihm gesessen."

*** *Die Genehmigung zu Ausgrabungen im Gebiet des alten Lakoniens* ist nunmehr dem Direktor der amerikanischen archäologischen Schule in Athen, *Waldstein*, von der griechischen Regierung auf die Dauer von sieben Jahren erteilt worden. Die Ausgrabungen werden sich nicht bloß auf Sparta, sondern auch auf Amyklä und andere Punkte des Landes erstrecken.

In *Wien* wird ein neues volkstümliches Theater errichtet, welches den Namen „*Raimund-Theater*“ führen und auf einem Platz vor der Mariahilferlinie in der Wallgasse zu stehen kommen soll. Es ist, wie das ehemalige Stadttheater und das Deutsche Volkstheater eine Schöpfung des Bürgertums und soll neben dem eigentlichen Volksstück in erster Linie die volkstümlichen Werke der deutschen Klassiker zur Darstellung bringen. Der auf etwa 700 000 fl. veranschlagte Bau wird von den bekannten Theaterarchitekten *Fellner* und *Helmer* ausgeführt. Es wird in dem neuen Theater nur Sitzplätze geben, die teuersten zu 1 fl. 80 kr., die billigsten zu 30 kr. der Sitz. Das Theater wird nicht verpachtet, sondern vom Gründerverein selbst verwaltet werden. Für die künstlerische Leitung ist ein bewährter dramaturgischer Schriftsteller in Aussicht genommen. Im Herbst 1893 soll die Eröffnung stattfinden.

Berliner Kunstauktionen. R. Lepke versteigert am 22. und 23. d. M. eine Anzahl wertvoller Gemälde in Tempera und Öltechnik, darunter italienische Meister des 14., 15. und 16. Jahrhunderts, ferner eine Antiquitätensammlung von römischen und etruskischen Gegenständen, Katakombenfunden, byzantinischen Blattgoldkreuzen, italienische Möbel und Münzen. — Am 24. März u. f. T. bringt dieselbe Firma einige höchst interessante Werke unter den Hammer, nämlich zunächst den Miniaturkodex des Leonardo da Bissucio (vgl. den Aufsatz von H. Brockhaus in den Gesammelten Studien z. Kunstgeschichte, Festgabe für Ant. Springer 1885), ferner drei Manuskripte und ein Druckwerk mit Randzeichnungen Leonardo da Vinci's, ein Skizzenbuch eben dieses Meisters, endlich eine Reihe Kupfer- und Holschnittwerke und Einzelblätter, von vorherrschend alten Meistern.' Dem Kataloge ist eine Abbildung aus dem Kodex des L. da Bissucio beigegeben.

Vom Kunstmarkt. In der Auktion von *R. Lepke* in Berlin am 22. Februar d. J. wurden für eine Reihe kunstgewerblicher Gegenstände nachstehende Preise erzielt: Nr. 12. Spieltisch, Louis XVI. 615 M. Nr. 15. Dreiteilige Kommode, mit farbiger Marmorplatte und fünf Kästen 710 M. Nr. 21. Zwei Sèvres Jardinièren (Pâte tendre), Höhe 13 cm, Länge 26 cm, Breite 20 cm, 3500 M. Nr. 25. Vortragkreuz, gegossene, getriebene, gravirte florentinische Arbeit des 15. Jahrhunderts mit translucider Reliefschmelzarbeit, Länge 84 cm, Breite 46 cm, 11 600 M. Nr. 27. Getriebene Kupferschale, emaillirt 600 M. Nr. 50. Altarleuchter von Bronze 12. Jahrh. 465 M. Nr. 56. Silbergürtel, gegossen, durchbrochen und gravirt. Ungarisch, 17. Jahrh. M. 250. Nr. 57. Goldene Dose mit Email, Edelsteinen und Perlen Louis XVI., französischer Durchmesser 6 cm 730 M. Nr. 59. Chinesischer Anhänger 600 M. Nr. 61. Goldene Dose, tiebtanisch 740 M. Nr. 62. Chinesische Glasflasche, überfangen und geschnitten M. 305. Nr. 65. Chinesische Cloisonné Vase, 41,5 cm hoch, 16 cm breit 500 M. Nr. 73. Goldene Kette, prähistorisch 850 M.

Von der Bibliothèque de l'enseignement des Beaux Arts herausgegeben von A. Quantin sind soeben zwei neue Bände erschienen: La peinture antique von *P. Girard* und L'architecture gothique von *Ed. Corroyer.* Das erste behandelt in fünf Kapiteln die ägyptische, die orientalische (chaldäische, assyrische, phönizische, persische), die etruskische und römische Malerei. Die Darstellung wird durch mehr als 200 Abbildungen erläutert, die zum grössten Teile deutschen Werken entnommen sind. Das Buch über die gotische Architektur zerfällt in vier Abschnitte: Kirchenbauten, Klöster, militärische Bauten und Civilarchitektur. Eine reiche und gute Illustration von 286 Figuren unterstützt das Werk. Auf beide Bände werden wir noch zurückkommen.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.





REMBRANDTS RADIRUNGEN.

VON W. VON SEIDLITZ.

MIT ABBILDUNGEN.

I.



EMBRANDTS Name bildet nicht etwa erst seit ein paar Jahren, sondern bereits seit mehreren Jahrzehnten das Feldgeschrei für all' diejenigen, die empfinden, dass das Kunstideal der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts sich überlebt habe. Eine der Kunstgeschichte angehörende Gestalt greift somit hier wieder einmal in das Leben der Gegenwart ein. Wird der angedeutete Gegensatz in die Worte gefasst: hie Rembrandt — hie Raffael, so bedeutet das durchaus keine Herabsetzung des Urbinaten. Raffaels Kunst bleibt als eine echte und wahre in voller Berechtigung und unerreichter Größe neben der des großen Holländers bestehen. Der Gesichtspunkt aber, von dem aus die Kunstweisen beider Meister jetzt betrachtet werden, hat sich durchaus geändert. Um so mehr erscheint ein Versuch, das Wirken Rembrandts auf dem von ihm geschaffenen, somit ihm ausschließlich angehörenden und für ihn besonders bezeichnenden Gebiete der Radirung zusammenfassend zu schildern, nicht nur als gerechtfertigt, sondern auch als notwendig, zumal der Meister immer noch der großen Menge unserer Gebildeten kaum mehr als dem Namen nach bekannt ist.[1])

Die Jugendzeit.

Die beiden frühest datirten Radirungen Rembrandts, Bildnisse seiner greisen Mutter vom Jahre 1628 (B. 352 und 354)[2]), sind kleine Blättchen von vollkommener Anspruchslosigkeit, zeigen jedoch bereits einen so hohen Grad von Vollendung, dass man sie kaum für erste Versuche in dieser besonderen Kunstart halten kann.

Da aber Blätter, die früher angesetzt werden könnten, nicht bekannt sind, so gewinnt der Beschauer den Eindruck, als habe er es hier mit einer Künstlererscheinung zu thun, die in vollkommener Ausbildung hervorgetreten sei, wie Pallas Athene gerüstet dem Haupte des Zeus entsprungen ist. Eine solche Anschauung, die Rembrandt zu einem Wunderwesen stempeln würde, widerspricht jedoch selbst der spärlichen Kenntnis, die wir von seiner früheren Entwickelung haben. Wohl muss seine Eigenart von Anfang an fest ausgeprägt gewesen sein; aber die Herrschaft über die Darstellungsmittel hat er sich, wie jeder andere, erst in allmählichem Ringen aneignen können. Das zeigen seine Gemälde.

Was er während seiner dreijährigen Studienzeit bei seinem Mitbürger Jacob van Swanenburch in Leyden, dann während des halben Jahres bei Pieter Lastman in Amsterdam geleistet hat, ist nicht bekannt. Aus seinen späteren Werken nur kann darauf zurückgeschlossen werden, dass er diesen wesentlich unter dem Bann der italienischen Akademiker stehenden Künstlern weniger verdankt haben wird, als dem Einflusse, den einige andere ihm geistig näher stehende Meister jener Zeit durch ihre Bilder auf ihn ausgeübt haben. Diese Künstler sind: der Leydener Joris van Schooten, der Haarlemer Jan Pynas, vielleicht auch der Delfter Leonart Bramer [1]). Die frühesten seiner auf uns gekommenen Gemälde, der h. Paulus von 1627 im Stuttgarter

1) Diese Arbeit bildet die Einführung in ein ausführliches Verzeichnis sämtlicher Radirungen Rembrandts, das demnächst als besondere Schrift erscheinen soll.

2) Die eingeklammerten Zahlen bezeichnen stets die Bartsch-Nummern.

1) Bode, Rembrandts künstlerischer Entwickelungsgang, in den Studien zur Geschichte der holländischen Malerei (1883), S. 392.

Museum und der Geldwechsler vom gleichen Jahre in der Berliner Galerie, zeigen aber, dass er auch damals noch mit den Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, die der Beherrschung der künstlerischen Ausdrucksmittel entgegenstehen. Erst die Gemälde des Jahres 1628, wie die Gefangennehmung Simsons im kgl. Schloss zu Berlin, bekunden jenen Vollbesitz der Technik, der den selbständig gewordenen Künstler kennzeichnet. Es ist also in hohem Grade wahrscheinlich, dass auch den beiden Radirungen dieses Jahres Versuche in der Handhabung der Nadel vorangegangen sein werden, die jedoch nicht bis auf uns gelangt sind.

Damals lebte er, der zweiundzwanzigjährige junge Mann, noch in seiner Vaterstadt Leyden, die er erst drei Jahre später, als sein Ruhm sich bereits ausgebreitet hatte und auswärtige Aufträge seinen Ehrgeiz geweckt haben mochten, verlassen sollte, um in der Hauptstadt Amsterdam die volle Entfaltung seiner Kräfte zu finden und sich den ersten Platz unter den zeitgenössischen Malern zu erobern. Die behaglichen Verhältnisse eines geordneten Besitzstandes, ein fest geschlossenes inniges Familienleben umgaben ihn im Elternhause und gewährten ihm die erforderliche Muße, um sich ganz der Ausbildung seiner Kunst widmen zu können. Bezeichnend für ihn ist es, dass er in dieser Zeit die Gegenstände seiner Darstellungen mit Vorliebe der nächsten Umgebung entnahm, dass er sich also damit begnügte, das Alltägliche künstlerisch zu erfassen, dagegen nur langsam sich daran wagte, Gebilden seiner Phantasie Ausdruck zu verleihen. Sicherlich werden solche in ihm, dessen Schöpferkraft sich im weiteren Verlauf seines Lebens immer mehr als wahrhaft unerschöpflich erwies, schon von Anbeginn an geschlummert haben; aber er besaß die Kraft, sie in festem Gewahrsam zu halten, bis sie ausgereift waren und von selbst zur Gestaltung drängten. Andererseits aber war es auch wieder nicht die bloße Freude an der Überwindung der technischen Schwierigkeiten, die ihn veranlassten, jene kleinen Bildnisse wie die beiden radirten der Mutter zu entwerfen. So unverkennbar es ist, dass echte Kindesliebe ihm dabei die Hand geführt hat: um die Bildnisse als solche, d. h. um die treue Wiedergabe der Persönlichkeit in ihrer äußeren Erscheinung handelte es sich ihm hier nicht. Die vielen Bildnisse, die er in den nächstfolgenden Jahren sowohl von seiner Mutter als auch von sich selbst und anderen Personen entworfen hat, wären sonst nicht so unähnlich unter einander ausgefallen. Wohl ist bei ihm stets der Kern der Persönlichkeit und deren augenblickliche Stimmung scharf erfasst: aber so angelegen er es sich auch sein ließ, jede Hautfalte in der ihr angemessenen Straffheit oder Weichheit herauszumodelliren, jedes Härchen nach seiner Stärke und Lage zu charakterisiren, kopirte er doch nicht einfach die Natur so wie er sie vor sich sah, sondern verwendete in freiem Schalten die Einzelheiten zur Darstellung des Bildes, das er sich im Geiste geschaffen hatte. In dem engen und stetigen Anschluss an die Formen der Natur ist sein Realismus, in seiner unablässigen Schöpferthätigkeit zugleich aber auch sein Idealismus begründet.



Rembrandts Mutter. (B. 354.)

Die *beiden Bildnisse seiner Mutter* (352 und 354) [1]) zeigen Rembrandt bereits als Meister in der Kunst des Anordnens. Der von vorn gesehene Kopf mit der großen weit vorragenden und daher einen breiten Schatten werfenden Haube (352) muss freilich nach dem ersten, am Unterrande noch nicht verkürzten Zustande beurteilt werden. Der wuchtige Ernst dieser Züge beweist, dass es sich hier um die Auffassung als alttestamentliche Gestalt, etwa als Prophetin wie auf dem Gemälde der Darstellung im Tempel, im Besitz des Konsuls Weber in Hamburg, handelt. Das andere, nebenstehend reproduzirte Bildnis dagegen (354) giebt die würdige Matrone so wieder, wie sie im gewöhnlichen Leben sich gezeigt haben mag, als eine echte Hausmutter voll reicher Lebenserfahrung und still verhaltener Herzensgüte, von ihrem Lehnstuhl aus das ganze Hauswesen regierend; wohl nicht so offen und frohgemut wie Frau Aja, aber dafür vornehmer und zurückhaltender als jene. So viel wenigstens leuchtet aus ihrem Bildnis hervor, dass auch

1) Reproduktionen sämtlicher Radirungen Rembrandts bieten die Werke von Blanc, Dutuit und Rovinski.

Rembrandt, wie die Mehrzahl der großen Männer, das Beste seiner Natur der Mutter zu verdanken hatte. So oft er auch diese Frau später wieder abgebildet hat: überboten hat er dies Bildnis seiner Frühzeit nicht; es bleibt das beste, das er nach seiner Mutter geschaffen hat. Wäre es nicht datirt, so würde man es erst um mehrere Jahre später ansetzen. — Von der unnachahmlichen Technik, die schon dieses Blatt und gerade dieses aufweist, gilt was Charles Blanc im allgemeinen von Rembrandts Radirungen aus den Jahren 1628 bis 1632 sagt[1]): sie seien mit der größten Freiheit, der größten Leichtigkeit gemacht.



Selbstbildnis (B. 338).

In der Folge sei der Maler überlegsamer geworden, habe seine Radirungen wie Gemälde behandelt, große Schattenmassen vorgesehen, Strichlagen angebracht, die wie ein Tuschton wirken, ja man könne sagen, dass er seine Radirungen gemalt habe; in seiner Jugend dagegen habe er radirt, wie man radiren muss: mit lebhafter Empfindung und spärlicher Arbeit, rasch genug, damit das erste Feuer nicht erkalte.

In das Jahr 1629 ist nur ein Blatt mit Sicherheit zu versetzen: das nebenstehend in Verkleinerung wiedergegebene datirte große *Selbstbildnis* (338), dessen Eigenhändigkeit von einigen Seiten, jedoch mit Unrecht, angezweifelt worden ist. Ist es auch in einer ungewöhnlichen Technik ausgeführt — ein Teil der Striche ist außerordentlich dick, ja für das Gewand ist sogar ein Instrument mit zwei Spitzen verwendet worden, so dass man angenommen hat, Rembrandt habe sich hierbei eines zerbrochenen Eisennagels bedient — so ist doch der Ausdruck des unschönen, noch jugendlichen, aber energischen Kopfes mit den scharf blickenden Augen und dem fest geschlossenen Munde so vorzüglich wiedergegeben, dass an keinen Schüler oder Nachahmer gedacht werden kann. Hier tritt uns jener Typus leibhaftig entgegen, der gerade in dem kriegerfüllten siebzehnten Jahrhundert so häufig und nicht bloß bei den Kriegsleuten anzutreffen ist: der des auf sich selbst gestellten Mannes, dem beschaulicher oder behaglicher Genuss nicht vergönnt ist, sondern der kämpfen muss für sein Leben oder für seine Ideen und dem der endliche Sieg auf der Stirn geschrieben steht.



Petrus und Johannes heilen den Gichtbrüchigen (B. 95).

Dieser Frühzeit gehört wohl auch das von uns gleichfalls verkleinert reproduzirte große Blatt mit der *Heilung des Gichtbrüchigen* (95) an, das gleichfalls von einigen angezweifelt, vom Engländer Middleton wiederum, wenn er es auch als echt gelten lässt,

1) L'Oeuvre complet de Rembrandt, 1859, in 8°, I. 115, zu Bl. 21.

in völliger Verkennung der künstlerischen Eigenschaften erst in die Spätzeit des Meisters und zwar in das Jahr 1655 versetzt worden ist. Zu solcher Zeit hätte aber Rembrandt sich einer größeren Ruhe in den Bewegungen der dargestellten Figuren befleißigt, der Architektur hätte er eine weniger phantastische Gestalt gegeben, die Gestalten eckiger gezeichnet und durch ein System paralleler gerader statt gerundeter Linien herausgearbeitet. Von alle dem ist hier nichts zu bemerken. Im Gegenteil wird das Werk durch seine wesentlich mittels der Bewegungen wirkende Dramatik als ein Erzeugnis der Frühzeit des Meisters gekennzeichnet. Zu dieser Zeitbestimmung passt auch der dichte Zusammenschluss der drei handelnden Personen: der hohen, aber vom Alter stark gebeugten Gestalt Petri, mit den zu liebevollem Umfangen ausgebreiteten Armen, des an allen Gliedern gebrochenen Krüppels, der sich unter Aufbietung seiner letzten Kraft emporzurichten trachtet, und des mit gespannter Aufmerksamkeit zuschauenden Johannes. Dieselbe Neigung zu absichtlicher Gruppirung und drastischer Pantomimik, die Rembrandt erst um die Mitte der dreißiger Jahre ablegen sollte, ist auf seiner frühen Darstellung im Tempel beim Konsul Weber, nur noch einseitiger ausgebildet, anzutreffen. Die Art, wie er mit wenigen Strichen die hoch gewölbte Vorhalle, worin die Szene vor sich geht, angiebt, wie er durch ein paar Figuren die Örtlichkeit als eine an verkehrsreicher Straße gelegene charakterisirt, ist eben so bezeichnend für seine Frühzeit wie die meist noch den Körperformen sich anschmiegende und Kreuzlagen nur spärlich verwendende Strichführung.

Lassen sich somit in die ersten Jahre seiner Selbständigkeit nur wenige Radirungen mit Bestimmtheit versetzen, so kann solche Zurückhaltung daraus erklärt werden, dass er damals noch genug mit der Ausbildung seiner Schüler, wie Gerard Dou und Willem de Poorter, daneben aber auch mit seiner eigenen Vervollkommnung zu thun hatte. Die schon oben hervorgehobene Leichtigkeit, womit er anfangs seine Radirungen ausführte, zeigt, dass er die Ätzkunst zunächst nur als eine Nebenbeschäftigung, als ein Spiel zur Erholung betrieb. Zugleich mit den wachsenden Kräften vermehrten und vermannigfaltigten sich dann diese Versuche, bis er entdeckte, dass sich ihm hier ein Mittel bot, seine Kräfte zu verdoppeln, Kompositionen, die der Farbe entraten konnten, in einer ihm vorzüglich angemessenen Weise wiederzugeben und den Kreis seiner Wirksamkeit ins Ungemessene zu erweitern.

Vom Jahre 1630 an erst beginnt seine Thätigkeit als Radirer einen größeren Umfang zu gewinnen. Vor allem treten uns da seine *Bettlergestalten* entgegen. Hatten auch schon die Künstler der vorhergehenden Zeiten, aber mehr noch die Vlamen als die Holländer, nämlich die Brueghel, Vinckboons, van de Venne, solche Gestalten auf ihren Bildern verwertet, so war das doch meist nur im Rahmen größerer Kompositionen geschehen. Einzig der Lothringer Callot hatte hiervon eine Ausnahme gemacht und sie um ihrer selbst willen dargestellt. Aber im Widerschein seines krausen Geistes hatten diese unscheinbaren Wesen ein aus Grazie und Lächerlichkeit gemischtes groteskes Gepräge erhalten, das sie als seelenlose Zwittergeschöpfe erscheinen ließ. Ganz anders trat Rembrandt diesen verkrüppelten und zerlumpten Gestalten, die damals mehr als je die Landstraßen unsicher machten, entgegen. Auch er griff das malerische Element, das in ihrem verwahrlosten und verwilderten Äußern lag, begierig auf; aber statt es zu übertreiben, begnügte er sich damit, es in strenger Anlehnung an die Wirklichkeit nachzubilden, da er gerade hierin das Mittel fand, um den Gegensatz gegen diese Verkümmerung, den trotzdem immer noch durchschimmernden ewig-menschlichen Kern um so kräftiger zur Geltung zu bringen. Für ihn war solches Lumpengesindel weder schlechtweg verächtlich noch schlechtweg ergötzlich; dessen mit Schlauheit gepaarte Gebrechlichkeit wusste er in überzeugender Weise zur Darstellung zu bringen; was ihn aber vor allem fesselte, war die unbekümmerte Natürlichkeit dieser von der menschlichen Gesellschaft ausgestoßenen Wesen, die „ihre Sach' auf nichts gestellt". In dem zur Freiheit veranlagten Künstler regte sich hier unleugbar eine sympathische Ader. — Besonders sorgfältig durchgeführt, wenn auch dadurch in den Schattenteilen noch etwas schwer wirkend, sind der hockende Mann mit dem missmutigen Gesicht (174) und das Bettlerpaar hinter dem Erdhügel (165). — Den Höhepunkt auf diesem Gebiete erreichte er erst zwei Jahre später in seinem Rattenfänger. Bei den zahlreichen Darstellungen aus der heiligen Geschichte, die er in seinen späteren Jahren schuf, sollten ihm diese Studien der Frühzeit unschätzbare Dienste noch leisten.

Die drei kleinen Darstellungen aus der *Kindheitsgeschichte Jesu*, die Beschneidung (48), die Darstellung (51) und der Jesusknabe im Tempel (66), nehmen eine besondere Stelle in Rembrandts Radirwerk ein. Alle drei gleichen Formats, figurenreiche, in phantastisch hohe Hallen verlegte Kompositionen

von äußerst feiner Durchführung, haben sie das miteinander gemein, dass sie eine bildmäßige Geschlossenheit anstreben, also wie Reproduktionen nach Gemälden, die aber höchst wahrscheinlich nur in der Phantasie des Künstlers ihre Ausgestaltung gefunden haben, aussehen, dagegen noch weit entfernt sind von der vollen Freiheit malerischer Behandlung. Wie Rembrandts Augenmerk hier noch wesentlich auf das Gleichgewicht und die Abrundung der Komposition gerichtet ist, zeigen deutlich die Veränderungen, die er mit dem Jesusknaben im Tempel (66) vornahm, indem er ein paar zu sehr an den Rand gedrängte Figuren entfernte und dafür andere in der Mitte des Hintergrundes einfügte. In der Angabe auch der flüchtigsten Lebens- und Seelenregungen mit nur wenigen Strichen sollte er erst nach einem halben Jahrzehnt die volle Meisterschaft erlangen. Hier steht er noch auf derselben Stufe, der sein fein durchgeführtes, aber die Wirkung einer Theaterszene nicht wesentlich überbietendes Jugendbild im Haag, die Darstellung im Tempel von 1631, angehört.

Weit freier bewegte er sich in den zahlreichen kleinen *Selbstbildnissen*, die er damals entwarf. Nicht auf die unmittelbare Ähnlichkeit sah er es dabei ab, woher es sich denn auch erklärt, dass manche dieser Blättchen von Bartsch gar nicht als Selbstbildnisse erkannt worden sind. Wie er in der Malerei seinen eigenen Kopf als „das bequemste und billigste Modell" benutzte, um Probleme der Färbung und Beleuchtung zu lösen, so erweisen sich auch seine Radirungen als die Ergebnisse unausgesetzter Beobachtung seines eigenen so beweglichen und ausdrucksfähigen Gesichts, wodurch er sich die volle Herrschaft über die Erscheinungsformen der Seelenregungen, von den harmlosen Ausbrüchen des Lachens bis zu dem Ausdruck des Entsetzens und der stärksten Leidenschaft, erwarb. In der Vorliebe für kräftige Wirkungen macht sich auch hier der Hang zum Theatralischen, der mehrfach seinen Jugendschöpfungen eigen ist, bemerklich.

In dem fein und geistreich durchgeführten Blättchen (B. 1) lässt sich der Typus des jugendlichen Rembrandt am deutlichsten erkennen, weil hier keine Nebenabsicht mit unterläuft. Bei aller Weichheit und Verschwommenheit der Züge ist der Ausdruck doch schon energisch und selbstbewusst; nur noch zwei Jahre, und der gereifte Mann steht schon vor uns, noch immer voll Übermut und Zufriedenheit, aber vom Ernst statt von ausgelassener Heiterkeit beherrscht. Dann aber, in den späteren Jahren, welche ungeheure Wandlung ist mit dem vom Geschick hart geprüften Mann erfolgt! Wie ist in ihm äußerlich alles erstarrt und welch erhabenes, verklärendes Licht hat sich in seinem Innern aufgethan! Da lohnt es sich denn die Züge, die infolge unausgesetzter innerer Arbeit zu solcher Reife sich ausgestalteten, in jenem Stadium fest zu erfassen, da sie noch bildungsfähig waren und allen Eindrücken offen standen, die Kraft verratend, die in diesem Wesen eingeschlossen war, aber noch nicht die Richtung, in der sie sich entfalten sollte.

Der runde Kopf, von krausem und anfangs stark in den Nacken fallendem Haar umwallt, sitzt auf schmalen Schultern auf. Der obere Teil des Gesichts hat noch einen fast gewöhnlichen Ausdruck, weniger durch die kleinen zusammengekniffenen grauen Augen, die vielmehr unter den niedergezogenen Brauen scharf und durchdringend blicken, als durch die kurze in einen breiten eckigen Knollen auslaufende Nase, die von einer gewissen brutalen Energie zeugt. Dafür ist aber der untere Teil, trotz des großen Mundes mit den dicken roten Lippen, um so anziehender durch die Entschlossenheit sowohl, die in dem kräftigen Kinn ihren Ausdruck findet, wie namentlich durch die Schalkigkeit, die in den Mundwinkeln sitzt und diesem ganzen Teil des Gesichts den Charakter geistreicher, zu überlegenem Humor geneigter Beweglichkeit verleiht. Ist auch auf der Oberlippe nur erst ein geringer Anflug jenes Bartes sichtbar, der sich bald darauf so keck emporkräuseln sollte, so sagt doch schon jetzt dieser Mund, dass er sich nicht „zu Komplimenten spitzen werde."

Unter den Selbstbildnissen des folgenden Jahres 1631, die hier gleich in die Betrachtung mit einzubeziehen sind, bekundet die Halbfigur in weitem Mantel und breitkrämpigem Hut (7) ein durchaus neues Streben. Der Künstler begnügt sich in diesem durch zahlreiche Probedrucke sorgfältig vorbereiteten Blatt nicht mehr mit der plastischen Wirkung, sondern sucht durch farbige Abstufungen dem Ganzen eine reichere Wirkung zu verleihen. Von den kleineren Blättchen ist die Mehrzahl von Schülern gefertigt, wenn auch offenbar nach Zeichnungen Rembrandts; unter den eigenhändigen aber ragen der sogenannte Rembrandt aux trois moustaches (2) durch seine heitere von jedem Trotz freie Zuversicht wohl das liebenswürdigste Bildniss des Meisters, und das Porträt in der dicken Pelzmütze (16) hervor, das ihn bereits zum Mann herangereift zeigt, somit zu dem Zeitpunkt entstanden sein dürfte, da er den folgenschweren Entschluss gefasst hatte, nach Amster-

dann überzusiedeln (Ende 1631). Besonderer Wert endlich ist auf das anspruchslose, aber gerade durch seine Schlichtheit in hohem Grade überzeugende Bildnis zu legen, das er mit großer Sorgfalt begann, dann aber aus unbekanntem Grunde liegen ließ, wobei er auf der Platte einige Bettlerfiguren hinzufügte (363). Hier hat sein breites Gesicht einen selten vorkommenden freundlichen, fast weichen Ausdruck. Dieses Blatt gleich Middleton in das Jahr 1639, also in die unmittelbare Nähe des stolzen Selbstbildnisses mit dem aufgelehnten Arm verlegen, heißt den Charakter der Physiognomie wie die gerade für die frühe Zeit bezeichnende Behandlungsweise — die Bettler erinnern durchaus an den Violinspieler von 1631 — verkennen.



Diana (B. 201).

Auch weitere *Bildnisse seiner Mutter* fertigte er um diese Zeit, so die Halbfiguren (B. 343 und 348). Als letztes dieser Reihe zeigt das Blättchen von 1633 (351) bereits sehr eingefallene Züge. — Ob er auch *Bildnisse seines Vaters* radirt habe, konnte bis vor kurzem nicht angegeben werden. Man vermutete wohl, der schöne Greis mit müdem Gesichtsausdruck und wallendem Vollbart, der auf Blättern von 1630 (309 und 325), 1631 (260 und 315) und auf undatirten derselben Zeit (291 und 312), auch in Gemälden (z. B. in Schwerin, Nr. 854) vorkommt, sei dieser Vater, zumal die größere Radirung (262), wo er mit dem Turban auf dem Kopf erscheint, in Anordnung und Maßen als ein Gegenstück zu dem Bildnis der Mutter im schwarzen Schleier (343) erscheint. Diese Annahme ließ sich aber nicht länger aufrecht erhalten, nachdem 1887 Bredius und de Roever (in der Zeitschrift Oud Holland, V, 220) den Nachweis geführt hatten, dass Rembrandts Vater nicht erst, wie man bis dahin allgemein geglaubt hatte, um 1632, sondern bereits am 27. April 1630 beerdigt worden ist, da sich damit die Thatsache, dass die angeführten Bildnisse, auch die aus dem Jahre 1631 stammenden, offenbar nach dem Leben gefertigt waren, nicht in Einklang bringen ließ.

Nun hat Emile Michel 1890 (in der Gazette des Beaux-Arts II, 159) die Vermutung geäußert und mit glaubhaften Gründen belegt, dass das Bildnis des Vaters in jenem Typus zu erkennen sei, den man gewöhnlich mit dem Namen des Juden Philo (321) bezeichnet (und der in einer Reihe kleinerer Blätter aus dem Jahre 1630 (292, 294, 304, 321) wiederkehrt[1]). Ob derselbe Verfasser mit seiner Annahme recht hat, dass auch die prächtige Halbfigur des Mannes in orientalischer Tracht (263), die ein Gegenstück zum Bildnis der Mutter mit dem orientalischen Schleier (348) bildet, den Vater darstelle, mag dahingestellt bleiben. Bildet die Datirung von 1631 hier auch keine besondere Schwierigkeit, da sie, wie Michel hervorhebt, erst vom zweiten Zustand an erscheint, also nachträglich hinzugefügt sein kann, so lassen die anscheinend jüngeren Züge sowie die runde Form des Gesichts, die sonst noch auf einem Bildnis, das Herr Ed. Habich in Kassel kürzlich auf einer

1) Ein Gemälde des sog. Juden Philo von Rembrandts Hand und aus dem Jahre 1630 stammend besitzt das Ferdinandeum zu Innsbruck; Livens, Rembrandts Freund, hat diesen Typus mehrfach in seinen Radirungen (B. 21, 32 und 33) verwertet, bevor er 1631 von Leyden nach Antwerpen ging; Vliet, der Schüler Rembrandts, hat ihn in den Radirungen B. 20 und 24 nach Gemälden seines Lehrers kopirt

Kölner Auktion erworben hat, wiederkehren, sich nicht ohne weiteres mit dem hagern Antlitz zusammenreimen, das sowohl in dem Douschen Bildnis der Kassler Galerie, dem Ausgangspunkt der Beweisführung Michels, als auch in den damit übereinstimmenden Originalgemälden Rembrandts in den Galerien zu St.-Petersburg und Amsterdam anzutreffen ist [1]).

Weiter als durch diese Bildnisse wird freilich unsre Kenntnis des Meisters durch die *Darstellungen des nackten weiblichen Körpers* gefördert, die Rembrandt, damit ein für ihn ganz neues Gebiet betretend, im Anfang der dreißiger Jahre radirte. Wird auch ein Hauptblatt dieser Art als *Diana im Bade* (201) bezeichnet, so fällt doch sofort in die Augen, dass die Mythologie hier nur den Vorwand abgegeben hat, und dass es sich dem Künstler nicht um die Charakterisirung eines bestimmten Typus oder Vorgangs, sondern bloß um das Naturstudium gehandelt hat. Diese Diana (s. die Abbildung) ist weder eine Göttin, noch macht sie überhaupt irgend welchen Anspruch auf Schönheit oder Vornehmheit. Mit zusammengepreßten Knieen sitzt sie so da, dass sie dem Beschauer den vollen Anblick ihrer breiten Hüfte gewährt; um einen bequemen Halt zu gewinnen, hat sie den Oberkörper stark gewendet und lehnt sich nun mit ihren ausgestreckten Armen auf das ansteigende Erdreich. Selbst bei ausgewählten Formen würde eine solche Stellung keine schönen Linien bilden; wohl aber bringt sie die Beweglichkeit des Körpers gut zum Ausdruck, ist dabei einfach und natürlich. Rembrandt begnügt sich hier eben mit dem Reichtum, den die Natur in jedem ihrer Geschöpfe und nun gar in deren vollkommensten, dem Menschen, bietet, ohne auf dessen Idealisirung oder Anpassung an einen besondern, dem Geistesgebiet angehörenden Stoff Bedacht zu nehmen. In dem, was er vor Augen hat, gewahrt er so viele Schönheiten nicht gedanklicher, sondern rein sinnlicher Art, dass er in der Beschränkung auf deren treue Wiedergabe volles Genügen finden kann. Als schaffender, dichtender Künstler hat er oft genug dem Trieb nach einer Verwendung der Naturformen im Dienst einer höheren d. h. menschlichen Idee Folge geben müssen; daneben aber drängte es ihn als einen Anschauenden und Forschenden stets auch zur Darstellung der Wirklichkeit bloß um ihrer selbst, um der nie völlig zu erreichenden und in ihrer Fülle unerschöpflichen Reize willen, die sie in sich birgt. In diesen frühen Blättern mag vornehmlich noch die Lernbegier seine Hand geleitet haben; dass aber die ausschließlich künstlerische, naive Freude an der Außenwelt überhaupt in den letzten Tiefen seines Wesens begründet war, vermögen, wenn es hierfür bei Rembrandt eines Beweises überhaupt bedürfte, die unübertrefflichen Darstellungen des nackten weiblichen Körpers zu beweisen, die er noch in seiner Spätzeit sowohl in Gestalt von Radirungen als auch von Gemälden (die Badende in der Londoner Nationalgalerie) geliefert hat. Hier ist der Punkt berührt, wo die eigentliche bildende Kunst sich von der auf dichterischer Grundlage beruhenden Allgemeinkunst loslöst und über sie erhebt, um in allein ihr zugänglichen Regionen den höchsten, ihren wahren Zielen zuzustreben. Wer nie die Wonne empfunden, die aus der bloßen sinnlichen Anschauung auch des niedrigsten Gegenstandes fließt, der vermag, und wenn er sich auch selbst Künstler nennt, das Ideal, das hiermit gegeben ist, und den Sporn zu der Erreichung dieses Ideals, der hierin ruht, nicht zu erfassen. Denn wer nur in einer Gedankenwelt lebt und die Formen der Natur als mehr oder weniger schöne Hieroglyphen für die Verdeutlichung seiner mehr oder weniger erhabenen, aber immer doch menschlichen Gedanken zu verwenden gewohnt ist, der kann in der Nachahmung der Natur nichts anderes als eine Schülerübung oder allenfalls ein Virtuosenstückchen erblicken; ihm in seiner Überhebung fehlt die Ehrfurcht vor der Natur, er weiß nichts von dem Zittern und Stottern, das den gebornen Künstler vom Schlage Rembrandts bei dem Bestreben, die Natur zu fassen, ihr ihre Gedanken und Geheimnisse abzuringen, befällt.

Auch in dem gewöhnlichsten Modell erblickt Rembrandt eine Fülle von Aufgaben, deren Lösung er des vollen Einsatzes seiner Kraft wert erachtet. Ob die Formen wohlgebildet und in ihrer Reinheit bewahrt sind oder nicht, das bekümmert ihn ebenso wenig wie die Gefälligkeit der Anordnung und des Linienaufbaus [1]). Er rechnet damit, dass unter dem

1) Der „Geldwechsler“ von 1627 in der Berliner Galerie, das früheste Bild Rembrandts, stellt aber offenbar seinen Vater dar.

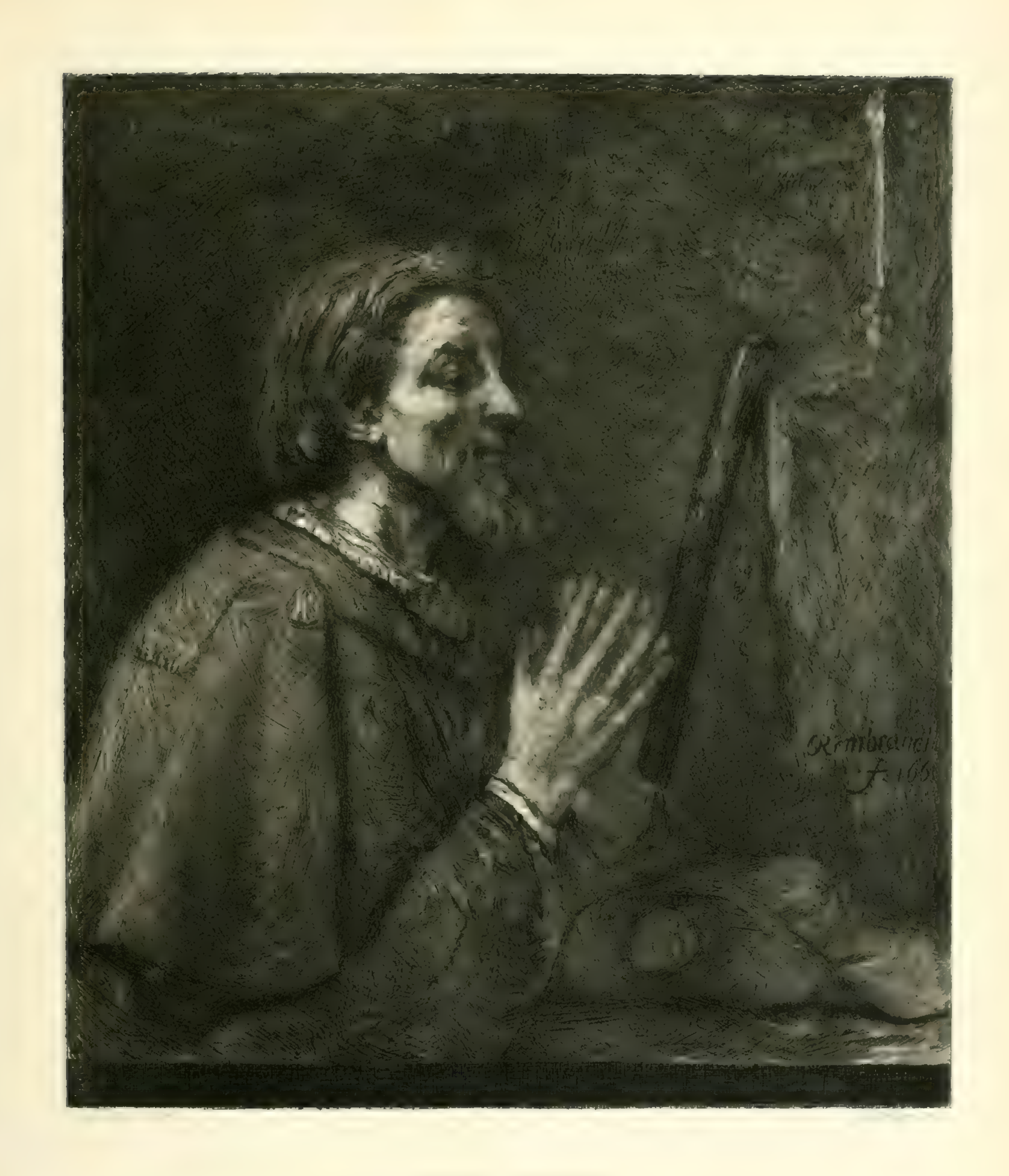
1) Schon im 18. Jahrhundert, in einer Dichtung von Andries Pels von 1681, wird der Vorwurf erhoben, dass Rembrandt selbst vor der Wiedergabe der Einschnürungen, die durch das Mieder und die Strumpfbänder entstehen, nicht zurückschrecke:

. . . . Slappe borsten,
Verwrongen' handen, ja de neepen van de [illegible]
Des rijglijfs in de buik, des kousebands om't been,
't Moest al gevolgt zijn, of Natuur was niet te vreên.

blassen und bedeckten Himmel seines Heimatlandes die Formen ohnehin viel mehr durch ihre Modellirung als durch den Umriß zur Geltung kommen (Bürger). Daher bestrebt er sich, die zarten Undulationen der Oberfläche des menschlichen Körpers, die nachgiebige Haut über den festen Fleisch- und den weichen Fettteilen, das Ganze gestützt durch das organische und daher so bewegliche Knochengefüge, mit liebevollster Sorgfalt wiederzugeben. Wie er in seinen Gemälden den ganzen Reichtum und die ganze Zartheit seiner Palette aufbietet, um die Poesie des Fleisches zur Darstellung zu bringen, so weiß er in den Radirungen durch wohl überlegte und in echt künstlerischer Weise empfundene Anlage, Auswahl und Führung der Striche seinen Zweck nicht minder vollkommen zu erreichen. — Die *Frau auf dem Erdhügel* (198) zeigt sogar, wie er damals noch sich durch dieses Streben nach möglichster Schärfe und Feinheit zu weit führen lassen konnte. Nachdem er den allgemeinen Eindruck festgestellt, nahm er die Platte nochmals vor und modellirte nicht nur alle Gliedmaßen nochmals durch, sondern hob auch die Hautfalten weit stärker hervor, wodurch das Blatt ein hartes und trockenes Aussehen erhielt.

In zwei Blättchen von 1631 (190 und 191) ist die Freude an der Natur offenbar bis zum Cynismus getrieben, aber von irgend welchen obscönen ungesunden Nebenabsichten kann dabei nicht die Rede sein. Dazu ist schon die Freude des Künstlers an der Arbeit als solcher eine viel zu große und reine. Als Darstellungen aus dem Alltagsleben bilden dieser Mann und diese Frau, wie er sie auf seinen ländlichen Streifereien beobachtet hat, einen Höhepunkt, der in Bezug auf die Feinheit der Durchführung den Vergleich mit keinem der unmittelbar nachfolgenden Blätter zu scheuen braucht. Sieht man von den zahlreichen *Genrefiguren* ab, die gerade zu dieser Zeit von Schülern nach seinen Entwürfen gefertigt wurden, so bleibt für das Jahr 1631 von eigenhändigen Werken nur noch die rührende Darstellung des blinden Geigers (138) übrig; im folgenden Jahre aber macht er mit seinem *Rattengiftverkäufer* (121) einen Versuch, der ihn wesentlich weiter führt: hier vereinigt er nämlich, nachdem er bis dahin die Radirung, abgesehen von den paar biblischen Kompositionen, wesentlich nur für seine privaten Studienzwecke verwendet hatte, zum erstenmal verschiedene Motive zu einem Ganzen, das durch Hinzufügung eines landschaftlichen Hintergrundes auch einen bildmäßigen Abschluss erhält. Doch liegt hier noch keine Veranlassung zu längerem Verweilen vor, da ebenso in diesem Blatt wie auf der säugenden Madonna (62), die durch die liebevolle Schlichtheit ihrer Auffassung an das Gemälde der heil. Familie von 1631 in München erinnert, die Gebundenheit an das stillhaltende Modell sich noch stark bemerklich macht.







MURILLO.

VON *C. JUSTI.*

MIT ABBILDUNGEN.

V.

Letzte Arbeiten. Der Künstler und der Mensch.

S. Augustin.



N die Kapuzinerbilder schlossen sich bald die ähnlich gemalten Altarwerke für die Kirche des *Augustinerklosters* (1678). Über dem Hochaltar sah man den Kirchenvater zweimal, schreibend und sich umwendend, wo ihm das Symbol der Trinität gezeigt wird; und kniend vor der Mutter Gottes, der er ein Herz hinreicht, von dem Kinde mit einem Pfeil durchbohrt. (Sevilla, Museum.) Die heil. Jungfrau lächelt zu dem mystischen Spiel: sie ist eine seiner heitersten und üppigsten; der tiefsinnige Kirchenlehrer ist ganz vom Stamm jener bärtigen Kapuziner, ein Kopf von nicht unedlen, aber starken Zügen, großen schwarzen Augen, Brauen und Bart. Der Maler scheint weniger an den christlichen Philosophen, als an den Afrikaner gedacht zu haben. In anderen Darstellungen erschien er knieend am Altar, in prachtvollem Pluviale, ganz nach vorn gewandt, die Arme ausbreitend; über ihm hat sich ein von Engeln bevölkerter Wolkenvorhang niedergelassen, wie in der Vision der Heiligen von Padua und Assisi, und zu beiden Seiten erscheinen in kleinen, hell und zart gemalten Figürchen der Gekreuzigte und Maria; sein Mund empfängt den Blut- und Milchstrahl. Dieselbe Figur hat in einem anderen klarer gemalten Bilde über sich ein Herz, mit dem bekannten Spruch: *Inquietum est cor* (Orwell-Park). Der Ausdruck ist hier bedeutender: der von seinen Zweifeln erlöste, befriedigte Denker.

Während der Künstler in diesen Darstellungen eines Kirchenvaters, der ihm wahrscheinlich nie geistig nahe getreten war, sichtlich von theologischen Programmen abhängig blieb, zeigt er sich noch einmal, seinem eigensten Genius folgend in den Geschichten jenes neuen heil. Thomas von Villanueva, der ja dem Orden der Augustinereremiten angehört hatte; auch in Rom hat er in S. Agostino seinen Altar. In Sevilla hing das drollige Geschichtchen aus seinen Kinderjahren (S. Art. II.); ferner eine kleine aber figurenreichere Wiederholung der Almosenspende mit der Gruppe der Caritas in den Wolken (*Northbrook-Gallery*.) Weit vorzüglicher gemalt ist jedoch dieselbe Szene, in tiefem, warmem Helldunkel, in *Hertford-House* (aus Genua). Und hier ist denn auch der Platz für das Werk, welches den Meister auch in dieser Klasse von Stoffen in der Pinakothek zu München so bedeutend vertritt: die Heilung des Lahmen an der Kirchenpforte. Denn dieser Wunderthäter (früher Franz von Paula, Franz von Assisi, jetzt Juan de Dios genannt), ist nach dem goldnen Busenkreuz ein Bischof, nach der schwarzen Kutte ein Augustiner und nach der Übereinstimmung mit dessen authentischem Bildnis in Valencia[1]) unser Thomas. Selbst die Wendung und Ansicht des Kopfes, in letzterem motivirt durch das Lesen, ist beibehalten. Der Maler hat ihm die Handlung angepasst. Die Geschichte erzählen ausführlich die Bollandisten.

Das Bild wirkt hauptsächlich durch Schwarz und Weiß; und doch hat es mehr Reiz fürs Auge, als die farbenreicheren seiner Umgebung. Es besteht aus einer dunklen und einer lichten Hälfte: rechts das schattige Portal des bischöflichen Palasts mit Säulenhalle, links, von der Höhe der Freitreppe gesehen, die in südspanischem Sonnenbrand kochende Plaza mit der Treppe und Vorhalle der Kathedrale und einem noblen Cinquecentopalast, unter blassblauem Himmel mit weißem Gewölk. Hier spielt

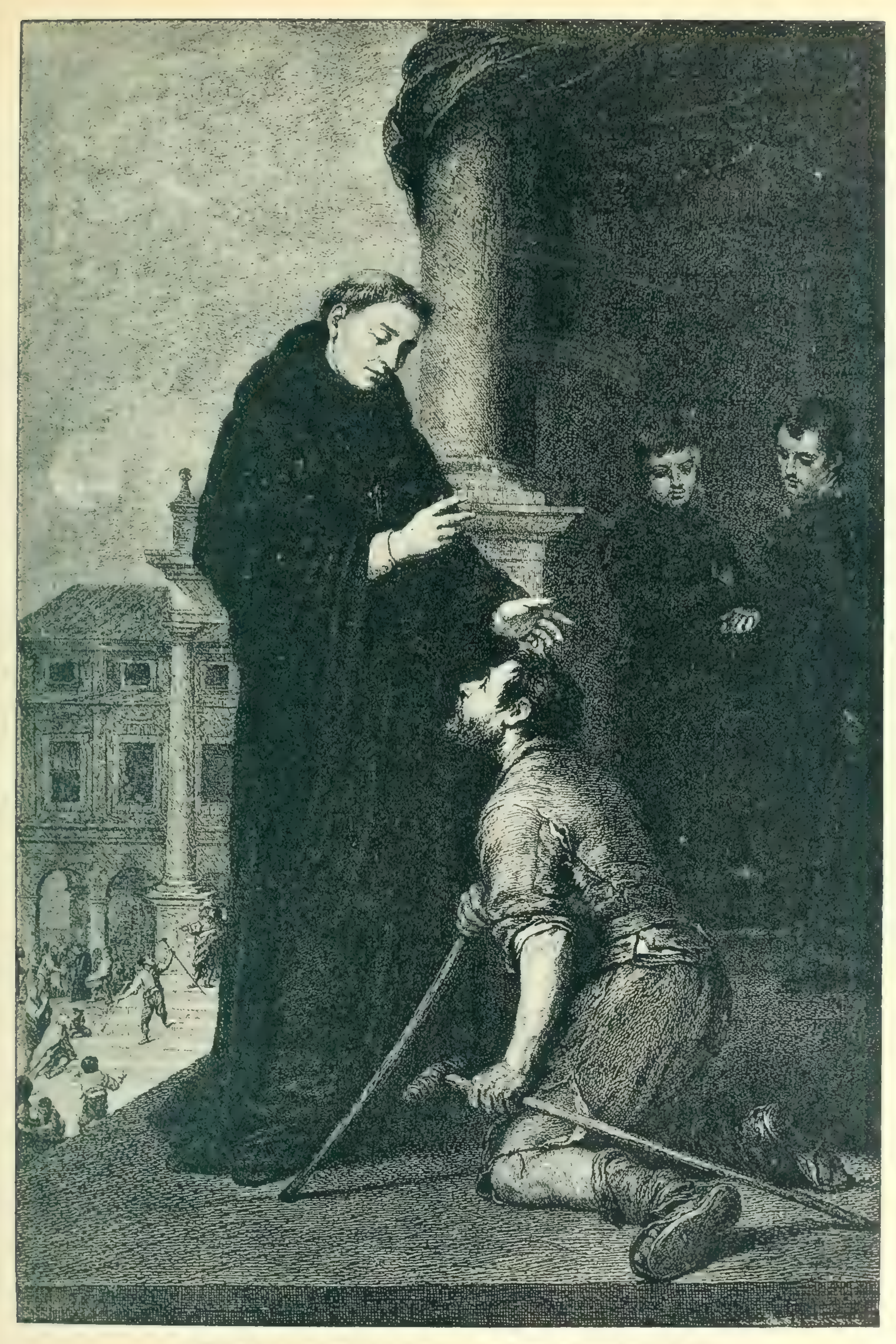
1) Gestochen von M. Pitteri, in die Ilustres Españoles, und auch sonst in Historienblätter aufgenommen.

sich der lebhaft erzählte Ausgang der Geschichte ab. Vor dieser hellen Hälfte zeichnet sich, in tiefem Schwarz der Bischof ab, eine Gestalt von milder, vornehmer Würde; im Vorbeischweben ist er des knienden Krüppels in seinen bunten Lumpen gewahr geworden. Das bleiche Antlitz herabgeneigt, breitet er die Hände — in Form und Bewegung unvergleichlich edel — über den Knienden aus, segnend, wie in unbewusster Ausübung der heilenden Kraft des Mitleids. Zwei Seminaristen sehen im Schatten des Porticus zu.

Den heil. *Franz von Paula*, den Stifter des Ordens der Minimi, hat er übrigens oft dargestellt. Ein hochbejahrter, weißbärtiger Eremit liegt unweit seiner Klause, mit der Inbrunst frommer Einfalt auf den Knien (*Lady Ashburnham; Prado*); — ein durch lange Jahre der Entsagung und Menschenliebe geläuterter, einst stattlicher Mann, dessen hinfällige Hülle noch durch das nie alternde Herz erwärmt und durchgeistet wird. In einem Lichtkreis, von Engelkindern umgaukelt, liest man CARITAS.



Esattissimo Ritratto del Santo Arcivescovo
Tommaso di Villanova
Per nuovi riscontri ridotto a ultima conformità col vero originale che si conserva in Valenza nell'Aula del metropolitano Capitolo



S. Thomas von Villanueva. Von Murillo. Nach einer Radierung von [illegible] E. Ram[illegible]

Gemälde kleineren Umfangs.

Murillo, der fast immer mit ansehnlichen Altargemälden beschäftigt war, und in großen Cyklen umfangreiche Wandflächen mit Erfolg ausgefüllt hat, scheint doch auch im Flächenraum der Kabinettmalerei sich keineswegs beengt gefühlt zu haben. Ja, angesichts solcher Stücke möchte man bedauern, dass er so selten seine koloristische Begabung unter diesen günstigeren Bedingungen gezeigt hat. Sie spielen eine ähnliche Rolle in seinem Werk, wie bei Rubens der Liebesgarten, die heil. Familie in der Rosenlaube.

Wenige Skizzen giebt es von ihm, und diese wenigen hat er fast nie, oder mit eingreifenden Änderungen für große Bilder benutzt. Sogenannte Skizzen, die mit den Gemälden, besonders in den Gesichtern übereinstimmen, kann man getrost der Legion der noch immer sich mehrenden Kleinkopien zuwerfen. Die schönste echte Skizze ist der arme Lazarus in der Bridgewater-Gallery. Wild hingeworfen, ist sie doch klar in der Meinung und erstaunlich in der Haltung. Als habe er versuchen wollen, wie viele Abtönungen in der Figurendiagonale von dem ausgestoßenen Bettler vorn bis zum tafelnden Reichen oben, sich deutlich malen ließen.

Nirgends kann man sich von dem sogenannten *estilo vaporoso* eine günstigere Vorstellung machen, als in der *Marter des heil. Andreas*, für Maler vielleicht die interessanteste Leinwand unter den 46 der Pradogalerie, ein Meisterstück der Luftmalerei im Licht der Sonne.

Wir stehen vor einer Thalmulde, rechts und links bedeckt und überragt von Trümmern altrömischer Bauten wie ein verfallener Circus: die Luft gesättigt von Licht und Staub eines südlichen Mittags; erfüllt von der Sohle bis zum Scheitel von einem Menschengewühl, aus dessen Mitte das hohe Kreuz des Apostels hervorragt. Drei Massen sind nach der Tiefe zu unterscheiden: der Vordergrund mit der Umgebung des Kreuzes in gesättigten Farben, rot, blau, links dunkle Gestalten mit Reflexlichtern, rechts Leute im Sonnenlicht; die Mitte in gelbbräunlichem, die Ferne: unkörperliche Schatten in hell cyanblauem Ton. Ein scheinbares Chaos ist hier berechnet, geordnet, lebhaft und mannigfach bewegt; ja noch mehr, jede Figur, jede Einzelheit hält die Prüfung aus: von den korinthischen Tempelhallen bis zu Spaten und Beil am Fuß des Kreuzes. Und doch ist alles — durch Verkürzungen, Schatten, Wendungen — so vollkommen der Hauptfigur untergeordnet, dass das Auge stets zu ihr zurückgezogen wird, wie zum Pharus im Toben der Brandung. Ja eigentlich nur diese von lichtgelben Wolken umrahmte, der irdischen Qual schon entrückte Gestalt ist wirklich, alles übrige ist nur Menge, Bewegung.

Ob er die fast gleich große Bekehrung des Saulus als kontrastirendes Gegenstück gemalt hat? Der Vorgang ist in den Einbruch der Nacht verlegt, man erkennt das nahe Damaskus im letzten Schein des Abends. Aber die Leinwand ist zum größten Teil angefüllt von einer schwärzlichen Wolke, in deren Dunkel die Begleiter fast versinken. Ein von der Erscheinung ausgehender gelber Lichtstrahl trifft den rückwärts gestürzten Verfolger. Mit richtigem Takt hat er begriffen: was seine Kunst hier versinnlichen sollte, es war jenes Zwiegespräch, keinem anderen Ohr vernehmbar, der alleinige Inhalt der ihm aufgetragenen Geschichte. Die vorgebeugte Gestalt in der Wolke — der zartblaue Mantel nach hinten flatternd — sie ist das Warum? voll sanften Vorwurfs; die ausgestreckte Rechte des niedergeworfenen Mannes die Gegenfrage: Wer bist du? Große Künstler haben bei diesem Geistesvorgang von weltumgestaltenden Folgen nur den Anlass begrüßt, in einer jähen Reiterpanik ihr Können auszustellen. Die Künste, welche sie aufboten, um den Kern zu verdunkeln, Murillo benutzte sie, um die zerstreuende Verbreitung dieser Seelengeschichte im Toben äußerlicher Wellenringe gebührend beiseite zu schieben.

Das Hauptwerk in diesem Format ist der Cyklus der Parabel vom verlorenen Sohn, sechs Gemälde (Dudley-Gallery 41" × 53"). Kein Gegenstand lässt sich ersinnen, der des Sevillaners Geschmack und Talent mehr entgegenkäme; man fühlt das Behagen, mit der er diese Perle urchristlicher Poesie vorträgt; in Erzählung, Farbe, wechselnder Stimmung, nicht ohne das Lächeln in Thränen des Humors. Die Wärme des ruhig behaglichen Elternnestes voll treuer Liebe, das er verlässt für das Leben der Freiheit; der betäubende Lärm leeren Lebensgenusses; der schmachvolle Zusammenbruch; der Abgrund des Elends. Ein Bild, wie das letztere, konnte wohl nirgends sonst gemalt werden. Die Scenerie ist eine jener verlassenen, verfallenen Ortschaften, verloren im weiten öden Wellenschlag eines *despoblado*; ein halbverdorrter Baum: die Natur selbst scheint erschöpft. Und in der Mitte die einsame Gestalt, eine menschliche Ruine, durch alle brausenden und unreinen Gewässer durchgezogen, die alles gethan und alles über sich ergehen ließ, endlich bricht sie zu-

sammen, aber noch auf die Knie. Dieser verkommene Bettler, der von dem blühenden, reichen Jüngling übrig geblieben ist, wird dann wieder vom weiten Mantel der alten väterlichen Liebe umfangen. — Tiefe warme Schatten, helle klare Fernen, leuchtende Farben treiben sich wechselwirkend hervor, alles ist reich, volltönend. Hier erbleicht die Farbe im Licht, dort glüht sie aus dem Dunkel hervor; hier schwebt eine Gestalt, modellirt im Schattenlosen, auf duftiger Ferne, dort springt sie mittelst Rand- und Dreiviertelschatten plastisch hervor, — alles aber durchsichtig, harmonisch, bewegt, gewählt. — Eines dieser Bilder war eine Zeitlang in der Vatikanischen Galerie; vier Skizzen sind im Pradomuseum.

Der Ruf der Gemälde für die Kapuziner in Sevilla bestimmte deren Ordensbrüder in Cadiz, ihn zu ähnlichen Arbeiten dorthin zu berufen. Hier soll ihm ein Unfall begegnet sein, ein Sturz vom Gerüst; er vermochte den Retablo nicht ganz zu vollenden. Das Haupt- und Mittelbild enthält die mystische Verlobung der heil. Katharina, die seitlichen S. Joseph mit dem Kinde und S. Franciscus vor dem Kreuz, die Erzengel Michael und Gabriel, oben der ewige Vater. Das Hauptbild erinnert an die Vision des heil. Ildefonso. Ein breiter Strahl stellt die Hauptgruppe in gleichmäßig sonniges Licht. Die Haltung ist überhaupt hell; die Farbe tritt zurück, nur das scharlachrote Gewand der Maria leuchtet. Die Typen der fünf stattlichen braunen und blonden Engel und der Heiligen von Siena sind ungewöhnlich. Deshalb berührt das Bild etwas fremdartig. Allein in Cadiz war er ja auf Modelle des Ortes angewiesen. Also bis an die Schwelle des Grabes mit seiner unglaublichen Leichtigkeit, nach solcher Praxis will er keine Malerei *de pratica* liefern. Die himmlischen Mädchen sind von entzückendem Realismus, nicht alle schön, aber jugendlich zart, und von einer orientalischen Weichheit in Zügen und Haltung. Unter krausem, schwerem, schwarzem Haar



Martyrium des heil. Andreas. Von MURILLO.

schwarze Augen mit schmaler Lidspalte, ernster Mund. Eine etwas trübe Stimmung geht durch: als seien es Geschwister und Basen, welche sich hier die Gespielin durch Vollzug des Gelübdes für immer geraubt sehen.

Nicht ohne Bewegung kann man dies letzte Gemälde betrachten. Die Kirche des Kapuzinerklosters (jetzt Irrenhaus) liegt am hohen Kai, das Grollen der Brandung des Ozeans dringt an den Ufermauern hinauf, und wie ferner Donner in die Kirche. Möwenschwärme flattern im Gischt, nach den emporgeschleuderten Fischen schnappend; aber unsere Gedanken werden hingezogen nach dem Westen, auf den Bahnen des Kolumbus, hinweg von einer alternden Welt. Dort am Ende Iberiens, wo die Sonne Europas in den Wogen der Atlantis versinkt, traf Murillo's thätiges Leben der letzte Schiffbruch.

[illegible]

Murillo's Züge sind wohlbekannt, sie wurden schon im siebzehnten Jahrhundert durch den Stich verbreitet. Alle die zahlreichen Gemälde und graphischen Vervielfältigungen, soweit sie Glauben verdienen, dürften auf zwei Originale zurückgehen. Im Jahre 1682, dem Todesjahr, ließ Nicolas Omazurino sein Bildnis von Richard Collin zu Brüssel groß in Kupfer stechen, der im folgenden Jahre auch eine kleine Wiederholung für Sandrarts Akademie lieferte. Nach der Unterschrift diente als Original das Gemälde, welches der alte Meister auf Bitten seiner Kinder verfertigt hatte. Ein solches Blatt war wie vorausbestimmt, die Vorlage für viele, dem Maler selbst oder seinen Schülern (wie Tobar im Pradomuseum 1044) zugeschriebenen Ölporträts (bei Lord Leconfield, Wellington) und Stiche zu werden. Das Exemplar bei Earl Spencer in Althorpe, welches für das von Palomino „wunderbar" genannte Original gilt, ist das beste und gilt für das Original. — Der Sechzigjährige hat einen etwas mürrischen Ausdruck, das Fleisch ist schwammig, die krausen Haare reichen bis zur Höhe des Kinnes; fadendünner Schnurrbart; breiter fallender Kragen mit kraus gefälteltem Saum *(valona)*. Dieses Altersbild findet sich schon bei d'Argenville, und wurde nach einer Kopie der Aguadogalerie von Calamatta gestochen.

Ansprechender, noch in männlicher Vollkraft, erscheint er in dem Bildnis der Jriartesammlung, das 1790 von Manuel Alegre gestochen wurde, später in die spanische Galerie des Louvre wanderte, und zuletzt bei Seilliere in Paris war (gestochen von [illegible]). Cean Bermudez vermutete in ihm das (nach demselben Palomino) für seinen Sohn Gaspar gemalte, mit der *golilla*. Die Büste ist in die eliptische Rahmenöffnung eines Steinblocks verlegt. Ein breiter Kopf, mit schöner, hoher, reiner Stirn, die Haare in weichen Wellen bis über die Schultern fallend; tiefliegende, nicht große Augen von ernstem Blick, dünne geschwellte Nüstern, zwischen schmalem Schnurr- und Knebelbärtchen der stark gewellte Mund. Man erhält hier den Eindruck eines lebhaften, ernsten, redlichen, rastlos thätigen Künstlers, rasch in Antrieb und Ausführung, dem in sich gekehrtes Grübeln, zögernde wiederkehrende Behandlung fremd ist, der nur eines zu gleicher Zeit thut, dessen Phantasie nur von einem Motiv jeweilig ausgefüllt wird. Das einst in Louis Philipps Privatsammlung befindliche jugendliche, von E. Scriven gestochene Bildnis (Versailles, 4289) trägt nicht die Züge des Meisters.

In der Ausstellung des Kensington-Museums von 1879 war neben dem Spencerschen noch ein anderes Brustbild *(Alfred Seymour*), ohne Hände, gemalt mit dem breiten feurigen Strich, der jenem ganz fehlte. Es schien dem Verfasser eher als alle, die er gesehen, möglicherweise eigenhändig. Der dünne Lippen- und Kinnbart war ergraut, das Haupthaar noch schwarz. Das gewaltige Lebenswerk hatte einige tiefe Furchen eingegraben. Noch nichts von Erschöpfung, doch hat der Geist, der einer solchen Welt von Gestalten und Gesichtern Wirklichkeit gegeben, den sinnlichen Organen zugesetzt. Die dunklen Augen waren grau umrahmt und ein leidender Zug unverkennbar.

Der Künstler und der Mensch.

In seiner Provinz galt Murillo früh für den Ersten: (*Apeles Sevillano* heißt er in der Festschrift bei der Kanonisation des heil. Ferdinand, 1672; es findet sich in der That keiner, den man im Ernst mit ihm vergleichen möchte. Der Hof Philipps IV. und Carls II. hat ihn kaum beachtet; erst unter den Bourbonen kamen seine Bilder nach San Ildefonso; die italienische Isabel Farnese scheint ihn zuerst geschätzt zu haben. Aber damals war sein Name auch bereits über die Pyrenäen gedrungen; Palomino erfuhr, dass im Auslande seine Sachen schon höher als Tizian und Rubens bezahlt würden. In die lateinische Ausgabe von Sandrarts Akademie (1683) ist sein Bildnis und Leben bereits aufgenommen, das in der deutschen (1679) noch fehlte. Die Spanier der Zopfzeit haben, wie man aus der Charakteristik bei Cean Bermudez (II 56) sieht, mit sachlich-unbefan-

genem Blick Umfang und Merkmale seines künstlerischen Verdienstes bestimmt. Wahrheit des Fleisches, Kraft des Lichts, sanfte Vertreibung der Umrisse, allgemeine Harmonie der Tinten, das sind die Eigenschaften, welche die nüchternen Kritiker Mengsischer Richtung ihm zuerkannten. Seit dann im Verlaufe der Napoleonischen Kriege ein Teil der besten Werke zerstreut wurde, begann sein Triumphzug bei der Nachwelt. Damals pries ein Deutscher, von Paris her, „den dreifach harmonischen Namen, welcher alles, Dichtung, Liebe, Andacht, Schönheit, Verzückung, Zartheit und Anmut bedeutet". Erst in diesem Jahrhundert, das auch in der Kunst sich damit eröffnet, dass alle „alten Formen einstürzen", kam dann die Zeit überspannt nebelhafter Verherrlichung und unbillig gehässiger Anfechtung. Von dorther, wo jener höchste Preis für eines seiner Werke bezahlt wurde (1852), ging auch die Herabsetzung aus. Der Aufsatz einer Revue (1861), der, so leichtfertig er gemacht war, in Spanien Staub aufwirbelte, sprach ihm Genie völlig ab. Er ist nichts, als eben ein „guter Maler", in dem die Fachmänner wohl Geschicklichkeit und Reiz finden, aber weder jene Kraft, die ihnen Achtung abnötigt, noch das Wissen und die Originalität, welche sie fesseln. Ein Maler für Frauen und Frömmler. Auch in England, wo er am frühesten bekannt und beliebt gewesen war, hörte man nun, von wahrer und hoher Inspiration, religiöser oder dichterischer, dürfe bei ihm gar nicht gesprochen werden. Sein Fach sei das humoristisch-sittenbildliche, „irdisch, und von der Erde, hat er in seiner Art mystische und geistliche Stoffe behandelt, aber kein Maler hat weniger Mystik und Spiritualismus besessen." (Athenäum 1875. 77.) Aber auch sein Realismus wird heute beanstandet, unsere Ansprüche sind eben sehr gestiegen. D'Argenville fand einst in ihm eine Wahrheit *qui ne peut être effacée que par la nature même*; jetzt hört man: mit den geflickten Bettlermänteln und den Schwielen der Ferse sei es nicht gethan dabei könne man doch konventionell sein, ein Maler *de pratica*.

Nachdem also eine Zeitlang — besonders seit dem Misserfolg der spanischen Galerie Louis Philipps, in Paris, und folglich auch in Madrid, mit einigem Achselzucken von ihm zu reden guter Ton gewesen war in den Konventikeln der Connoisseurs, scheint sich neuerdings der Wind gedreht zu haben. Der amerikanische Katalog war nicht ohne Einfluss in dieser Richtung. Auch hat man sofort Feuer gefangen. Bereits lassen sich die erstaunlichsten Glorifikationen vernehmen. Zwar druckt man noch nicht, dass er der größte aller Maler gewesen sei, aber den umfassendsten will ihn sein neuester Biograph nennen.[1] Ein dort bei seinen Verehrern für die „autoritativste Person" in diesen Dingen geltender Kunstschriftsteller hielt, bei der Säkularfeier in Madrid (1882), es bereits für angezeigt, vor den empfindlichen Ohren seiner Akademiker einen Vergleich mit dem „halbheidnischen" Madonnenmaler von Urbino, deren Skandalisirung durch solch „verwegenen Widersinn" voraussehend, zu entschuldigen. Nachdem er ihre aufgeregten Gefühle durch Vergegenwärtigung der „eisigen Kälte" der Juno von Samos, der Helena, der Venus von Gnidos und ähnlicher Greuel beruhigt, erbaut er sie durch das Zeugnis, dieser Maler habe in seinen Concepcionen ganz eigentlich die Form offenbart (*la misma forma*), die Gott von Ewigkeit in seinem Verstand als Mutter des Logos ersonnen hatte.[2]

David Wilkie, wohl der zuständigste und unbefangste Beurteiler, sagte von den Dioskuren spanischer Malerei, Velazquez sei der Mann der Künstler und Kenner, Murillo der Liebhaber und des Publikums. Freilich, im Sinne derer, bei welchen Popularität eine Instanz gegen den Wert eines Kunstwerks ist, wäre damit beinahe über ihn der Stab gebrochen. Indessen wir sehen ja, wie auch das Urteil der Kenner sich nach der Windrose der Mode, oder anders ausgedrückt des Kunstmarkts orientirt, denn die Sammler und Liebhaber hatten immer in diesen Dingen den Vorsprung. Es geht also mit jener Verachtung der Popularität wie mit dem Geschmack der Damen, die eine Mode unmöglich finden sollen, sobald sie Mode geworden ist.

Man hat auch wohl gesagt: die Beliebtheit Murillo's beruht auf dem Reiz des Gegenstands. Meint man damit seine bevorzugten religiösen Stoffe, nun so waren diese ja Allgemeinbesitz, sie sind dazumal auch von andern und anderwärts, z. B. in Italien, mit Talent und Liebe traktirt worden. Warum hat man diese schönen Bilder vergessen? Warum hört man von Concepcionen, Jesuskindern, Antoniusgesichten sprechen, als habe sie Murillo erfunden? Augenscheinlich ist der Gegenstand eben *nicht* alles. Zumal da seine Tiefe der religiösen Empfindung,

1) Es el pintor de mas cualidades, que [illegible] escuela alguna. *Luis Alfonso*, Murillo — el hombre — el artista — las obras. Barcelona 1886 p. 239. Die [illegible] fusst indes bloss auf der Mannigfaltigkeit der Stoffe.

2) Discurso de D. Pedro de Madrazo. 3. April 1882. Madrid.

welche vordem devoten Andalusiern genügte, die Gegenwart, wie wir hörten, nicht mehr zufrieden stellt. Man hat uns oft zu Gemüte geführt, wieviel die Kunst der Religion schulde, dagegen ist nichts zu sagen; aber der Satz lässt sich auch umkehren. Wenn man doch das Experiment machen könnte und von gewissen Dingen das abziehen, was Musik und Dichtkunst, Baukunst und Malerei dazu gethan haben! Wo würden manche Verehrer der heil. Katharina oder des heil. Franciscus bleiben, wenn man aus deren Glorienschein die Strahlenklassen nähme, welche von der alten Kunst Italiens herrühren! — Man könnte eher sagen: Die Gegenstände sind es, was viele gegen Murillo verstimmt, die Menge mönchischer, mystischer, ekstatischer Scenen, die zum Teil selbst die Gläubigen heute fremdartig berühren, den sich höchst modern und gesund dünkenden Mann der Gegenwart aber abstoßen.

Vielleicht meint man auch mit dem Gegenstand den ästhetischen Wert seiner volkstümlichen Elemente, der reizvollen südlichen Typen, der aus dem dortigen Leben in die heiligen Stoffe eingeflochtenen Motive. Nun, ist denn Entdeckung des Schönen in der Natur und im Leben nicht eine Mission wahrer Kunst? Thackeray sagte, der Beruf der Malerei sei, die Schönheit der Welt Gottes zu enthüllen. Schönheit, das „Weltgeheimnis“, jenes Gleichgewicht, das Natur und Kunst auf langen Wanderungen suchen und nur in seltenen kurzen Augenblicken erreichen. (Michelangelo Madrigal 38). Auch Murillo war bei der Geburt als *fido esempio* (derselbe 18) Schönheit verliehen worden; er hat das versprengte Gold nationaler Formen erspäht, in ihnen das entdeckt, was immer und überall gefällt. Wenn das so billig ist, warum ist es vielen eifrigen Idealisten vor ihm und seinen Nachahmern nicht geglückt? Aber auch dies ist ein Rechtstitel, der sich oft in einen Anklagepunkt verkehrt. Der Optimismus im Studium der Natur, die Bevorzugung des Liebenswürdigen und Reinen, der „estilo de suavidad“ ist solchen Kunstrichtern fatal. Der Muskat Andalusiens ist nicht nach jedermanns Geschmack. Ihr Sensorium bedurfte des Nervenreizes, und den drückten auch die lobenden Beiwörter mit „Leidenschaft“ aus. „Schön“ brauchte man achselzuckend als Merkmal schwacher Sachen.

Es mag sein, Murillo kann und wird dem Manne von Metier nie so interessant sein wie Velazquez und Ribera. Weniger Neigung und Begabung, als die fehlende Zucht und die Not seiner Jugend, dann der beständige Verkehr im Traumland der Legende, haben ihn verhindert, mit der Natur stets Brust an Brust zu ringen. Daher steht er, wie alle spanischen Maler, außer Velazquez, in Bestimmtheit und Prägnanz der Zeichnung unter den guten Italienern der Epigonenzeit, die er in beweglicher Phantasie und Herzenswärme überfliegt. Er musste zu oft seinem Gedächtnis trauen; zum Glück war dies Gedächtnis ebenso treu, wie sein Auge vortrefflich. Was ihm aber immerhin auch nach realistischen Kriterien eine hohe Stelle giebt, ist die Mannigfaltigkeit seiner Typen, die soweit absteht von der Monotonie hochgepriesener Maler des Jahrhunderts, und die beneidenswerte Gabe, flüchtige, dem gewöhnlichen Auge entgehende Motive von Wert zu erfassen und lebendig wiederzugeben. Diese Eigenschaften aber fallen bei ihm um so mehr ins Gewicht, da die Gegenstände zu ihrer Pflege wenig Anregung gaben.

Seine Stärke liegt freilich in Farbe und Licht. Er ist der größte, manche würden sagen, der einzige Kolorist der spanischen Schule, wenn dies nicht doch ein Unrecht wäre gegen einige Maler der Madrider Schule. Sein „erstaunliches Verständnis der Farbe“ fiel den französischen Malern beim ersten Bekanntwerden der Bilder auf.[1]) Zu seiner Zeit steht er hierin allein. In der Behandlung des Fleisches gleicht er darin den Venezianern, dass er nicht dessen wechselnde Nuancen, sondern den allgemeinen Charakter giebt, oder wie der englische Maler sagt, „eine allgemeine und poetische Erinnerung der Natur“. Nur hat er nicht, wie Tizian, den warmen Mittelton, sondern eine sonnige Steigerung gewählt. Darin steht er Correggio näher, mit dem ihn schon vor Wilkie Friedrich Schlegel verglich. Seine Behandlung der Gewandung offenbart ein ungewöhnliches Gefühl für Harmonie, Markigkeit und vornehmen Ton der Farbe; in der Ökonomie des Lichts hat ihn keiner übertroffen.

Dass es indes auch mit dem sonstigen malerischen Können nicht so steht, wie die sich einbildeten, welche spöttelten, „er habe gemalt, wie der Vogel singt“, muss jeder sehen, der versucht, über bloße Eindrücke hinaus, seiner Methode nachzugehen. Er beherrscht den ganzen Darstellungsapparat seiner Zeit, der mehr enthält als den Malern vor der Epoche Tizians und Correggios bekannt war, auch in Komposition, Modellirung und Kunst der Kontraste; er verfügt über Künste, welche manche

1) Une entente de couleur qui surprend .... enfin toute la partie du coloris est parfaite. *D'Argenville*, Abregé II, 256.

seiner Tadler nicht einmal geübt genug scheinen zu verstehen. Ja er ist berechnender als manche, bei denen Schule und Wissen sich aufdrängt, — was ihn freilich wieder den Verehrern der Naivität kaum empfehlen wird.

Wendet man sich dem menschlichen Inhalt seiner Schöpfungen zu, so wird man sich dem Eindruck nicht verschließen können, dass die von Murillo ins Leben gerufene Gestaltenwelt die Persönlichkeit ihres Erzeugers, dessen Eigenart und Beschränktheit selten verleugnet.

Nach allem, was man von ihm weiß oder erschließt, war er ein reiner und arbeitsamer, bescheidener, feinfühliger und gutmütiger Mensch, frei von niederen und selbstsüchtigen Trieben, wie Antigone, „zu lieben, nicht zu hassen geboren". Er schuf die Heiligen etwas nach seinem Bilde. Wir denken uns, ihm muss am wohlsten gewesen sein, nächst dem Familienkreise, unter Menschen von einfachem, unmittelbar-lebhaftem, unverstelltem Wesen, unter dem Volk und den Brüdern jener Orden, die enge Fühlung mit dem Volk zu bewahren pflegen, obwohl er auch mit Gelehrten und höheren Geistlichen Freundschaft gepflogen hat. Gewiss war er ganz frei von jener Leidenschaftlichkeit, welche das Lebensbild vieler Künstler seines Jahrhunderts entstellt und befleckt. Wie Leichtigkeit der augenfälligste Zug seiner Malweise, so sind auch die Menschen dieser Bilder von leicht erreglichem Temperament, ihre Züge sanft und gefällig, ihre Gebärden von natürlicher Anmut, ihr Empfinden rein und gesund, ihre Gemütsart gütig und harmlos. Seine Göttin ist die Freude. Von dem Bettler an, der seine Silbermünze empfängt, von dem gegenstandlosen Jubel seiner Engelkinder, bis zu dem Widerschein himmlischen Lichts im Auge des Märtyrers und dem entzückten Schauen des Allerreinsten, ist sein Werk eine große Symphonie der Freude. „Heiterkeit und Freudigkeit", sagt Jean Paul, „ist der Himmel unter dem alles gedeiht, Gift ausgenommen". Im Bund mit Güte, von der Bacon sagte, dass ohne sie der Mensch nur ein geschäftiges, schädliches, elendes Ungeziefer sei.[1])

Daher verstand er so gut die Art der Kinder, ihre mutwillige Bewegungslust und ihr ahnungsvolles Träumen, die junge Frau, deren Glück ihr Kind ist, den treuherzigen Greis, der seine Hinneigung zum Kinde erwidert findet.

Höher hinauf: das Reich der Caritas, das heilige Mitleid, das sanfte Dulden, die Sehnsucht aus der Weltwüste nach dem ewigen Vaterland, die Entsagung einer Natur, der sie keinen Kampf kostet. Die Geschichten wunderlicher Heiligen, die Abenteuer und Absonderlichkeiten ihrer Schwärmerei, die poetischen oder humoristischen Teile der Patriarchengeschichte, die Poesie der evangelischen Parabel.

Dagegen die That und ihre dramatische Zuspitzung, die Leidenschaft lagen ihm fast so fern wie der Hass, das Unreine und Verkünstelte, das satzungsmäßig Starre und Willkürliche. Das Erhabene und Gewaltige, das Große und Starke, der Heroismus der Geistes- und Willenskraft, mit seinem tiefangelegten Pathos war ihm fremder, doch fand er, wo es darauf ankam, zuweilen auch dafür eine mitklingende Saite.

Mit diesem Charakter stand auch sein Naturalismus im Einklang. Eine *anima naturaliter christiana* darf er sich eine gewisse unbefangene Vertraulichkeit erlauben im Verkehr mit den Heiligen. Die Vorschriften und Censuren der Geschmacksrichter und Zionswächter, auch die Überlieferung machen ihm wenig Skrupel. In seiner Andacht ist nichts von Bangigkeit und gedrücktem Ernst. Wäre es anders gewesen, seine Bilder hätten nicht den liebenswerten Reiz, der ihr echtester Schmuck ist. Dem Reinen ist alles rein: er bedachte sich nicht, seine Vorbilder heiliger Gestalten unter denen zu suchen, die ihre Knie vor ihnen beugten. Auch in den Stoffen phantastischer und ekstatischer Art hat er diese Gewohnheiten nicht verleugnet. Auch wo er in die Wolken steigt, nimmt er die Erde und ihre vertrauten Gesichter mit. Die Palmen und Rosen in den Händen seiner Wolkenkinder sind nicht weniger frisch, als die Trauben und Melonen seiner bösen Jungen. Dass es diese Ingredienzien gerade sind, auf welchen ein großer Teil des Zaubers, sicher des malerischen Wertes Murillo's beruht, scheinen die nicht zu ahnen, welche ihn „Maler des Himmels", einen „Engel" nennen. Bei aller Leichtigkeit war er indes nie leichtsinnig: er hat die Gegenstände nie als bloßen Anlass behandelt, seinen Atelierapparat zu verwerten. Er schöpft von Fall zu Fall die Erfindung aus seinem augenblicklichen Gefühl des Stoffes, mit merkwürdiger Biegsamkeit entnimmt er der Idee Handlung und Ausdruck, sie bestimmt die Wahl der Typen und Modelle, deren Modifikationen und Abwandlungen. Seine Natürlichkeit ist in heiligen Gegenständen nie verletzend, sie ist aber auch nie kleinlich.

1 Goodness — This of all virtues and dignities of the mind is the greatest, being the character of the Deity: and without it man is a busy, mischievous, wretched thing; no better than a kind of vermin. *Bacon,* Essays 13.

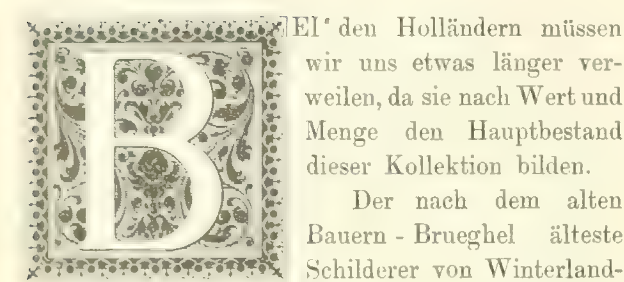
Jene Ideen, die das Christentum erfunden hat, die Ideale der Reinheit und der Liebe, der Selbstlosigkeit und Entsagung, wo ist einer, der sie in der Sprache und mit den Künsten dieses Jahrhunderts der Epigonen ausgedrückt hätte, wie Bartolomé Murillo?

Daher auch die, welche nicht vor seinen Altarbildern knieten und denen ihr theologischer Sinn fremd war, ihn lieben konnten. Es war genug Gehaltvolles da, was das Auge sah und das Herz empfand. Die Kunst triumphirt über das Dogma. Man könnte auch sagen: Die Kunst, wie die Philosophie, löst einen bleibenden, ewig wahren Kern aus der mythologischen Hülle. Denn,

Des Glaubens Bilder sind unendlich umzudeuten,
Das macht so brauchbar sie bei so verschiednen Leuten.

DIE SAMMLUNG HABICH.

(Schluss.)



BEI den Holländern müssen wir uns etwas länger verweilen, da sie nach Wert und Menge den Hauptbestand dieser Kollektion bilden.

Der nach dem alten Bauern-Brueghel älteste Schilderer von Winterlandschatten par excellence *Hendrik Avercamp*, der Stumme von Kampen, zeigt auf einem mäßigen Rund ein Eisvergnügen, das mit seiner reichen und belebten Staffage uns einen äußerst anziehenden Einblick in den Hauptsport der alten Holländer gestattet. Auf der glatten und ihr doch so vertrauten Fläche tummelt sich eine Menge zierlich gezeichneter und gemalter Figürchen, Städter und Städterinnen mit gewaltigen Reifröcken und Pluderhosen, sowie Landleute; rechts vorn auch ein feiner Schlitten. Den Mittelgrund nimmt ein hochragendes Gebäude mit Turm, den Hintergrund eine Stadt mit ihrer Kirche ein.

Esaias van de Velde, einer der Altväter der holländischen Landschaftsmalerei, hat zwei zierliche kleine Rundbildchen beigesteuert, einen Winter und einen Sommer, die jedenfalls zu einem Cyklus der vier Jahreszeiten gehörten. Das reicher staffirte, feinere der beiden, der Winter, ist rechts auf dem Eis mit dem vollen Namen und 1618 bezeichnet. Auf weiter Fläche Schlittschuhlaufende, meist Männer, doch ganz vorn ein Herr mit einer Dame an der Hand. Rechts im Mittelgrund ein scheunenartiges Gebäude zwischen kahlen Bäumen, links davon auf dem Eis zwei Boote. Im Hintergrund eine Ortschaft. Auf dem Sommer fährt links vorn ein Erntewagen vorüber, während rechts etwas nach rückwärts ein Mann und ein Weib am Wege sitzen. Im Mittelgrund ein Feld mit Getreide, dahinter das zugehörige Dorf mit spitzturmiger Kirche. Van de Velde's großer Nachfolger, oder besser sein stark von ihm beeinflusster jüngerer Zeitgenosse, *Jan van Goyen*, ist durch eines seiner selteneren frühen Bilder vertreten. Ortschaft mit Kanal, an welchem links ein Weg vorüberführt, auf dem sich ein Reiter und ein Fußgänger nach vorn bewegen. Nach rückwärts zieht der Weg sich über eine kleine Brücke zu Bauernhäusern, hinter welchen eine Kirche liegt. Den Kanal beleben mehrere Fischerboote; jenseits des Wassers wiederum Häuser. Neben ihnen dies- und jenseits, ebenso den Kanal entlang gruppiren sich sorgfältig gezeichnete Bäume. Das noch ziemlich stark mit Lokalfarben arbeitende Werk mag von 1627/28 sein.

Von *Salomon van Ruijsdael*, der sich nach den beiden Ebengenannten bildete, besaß die Sammlung Habich bis vor kurzem ein ganz hervorragendes Gemälde, das sich aber jetzt leider die National Gallery angeeignet hat, Halt einer Jagdgesellschaft an einem Waldbach. Links der Saum eines Gehölzes, vor welchem eine mit kleinem Fall herabströmende Quelle ein Wasser bildet, in welchem drei berittene Jäger ihre Pferde tränken. Daneben hält ein mit zwei Pferden bespannter, gedeckter Jagdwagen; rechts davon ein Herr und eine Dame zu Pferd und ein lediger Schimmel mit Jagdbeute. Am Boden, teils liegend, teils sitzend, zwei Jäger mit erlegten Füchsen neben sich. Zwei Hunde, von denen einer seinen Durst im Wasser löscht, vervollständigen die originell gruppirte Jagdgesellschaft. Die einheitlich geschlossene Stimmung giebt dem Bilde aber erst die schöne abendlich beleuchtete Landschaft. Es ist bezeichnet S. v. Ruisdael 1659.

Von annähernd gleicher malerischer Qualität und ähnlichem Vorwurf, ebenso wohl erhalten und kerngesund wie das vorbesprochene, ist eine zweite reich staffirte Landschaft *Sal. Ruijsdaels,* welche der Besitzer der Sammlung vor kurzem als Ersatz für jene erwarb. Aus den angeführten Gründen können wir füglich darauf verzichten, näher auf dieselbe einzugehen.

Der verhältnismäßig seltene *Pieter Nolpe,* weil weniger Maler als Kupferstecher, ist nach unserer Meinung durch zwei Bilder repräsentirt, welche ihn in engstem Anschluss an van Goyen zeigen. Eines derselben ist für ihn so ungewöhnlich hervorragend, dass es früher unter dem Namen Goyen, später sogar unter dem des Pieter Molyn ging. In einem Dorf steht links vorn das stattliche Wirtshaus zum Schwanen. Davor ganz vorn am Weg zwei stehende und zwei sitzende Bauern im Gespräch. Auf der Dorfstraße, die rechts nach hinten verläuft, sieht man zunächst einen Bauerwagen, dessen Pferde gefüttert werden, hinten ein paar Fußgänger und einen Reiter. In dem Bilde, das in Zeichnung und Farbe dem Goyen in der That sehr nahe steht, herrscht ein feiner kühler Ton.

Die zweite Tafel hat den Vorzug, ein ganz sicherer Nolpe zu sein, wogegen sie an feinen Qualitäten mit der ersten nicht wetteifern kann. Sie zeigt uns in baumiger Landschaft Landleute bei der Ernte. Sechs derselben rasten links vor einem Gehölz, um sich bei Trank und Speise zu erfrischen. Ganz vorn in der Ecke sitzen zwei weitere, plaudernd und ihr Pfeifchen schmauchend. Rechts im Mittelgrunde die übrigen, mit Beladen eines Erntewagens beschäftigt. Vorn ein Tümpel. Vergleicht man unbefangen Farbe und Zeichnung sowohl der Figuren als des Baumschlags auf diesem Gemälde mit denen auf dem vorher erwähnten, so kann die Zustimmung zur Taufe auch jenes Werkes auf Nolpe kaum ausbleiben.

Um eines der wichtigsten und interessantesten Bilder der älteren holländischen Schule in der Habichsammlung nicht zu übergehen, müssen wir auf *Moses van Uijtenbroeck* zurückgreifen, von dem ein äußerst lustiges, farbiges Parisurteil vorhanden ist. Die Landschaft ist ganz im Stile Elsheimers komponirt, nur dass in ihr statt des lichten blauen Himmels ein grauer kühler Luftton herrscht. Links im Mittelgrund eine imposante dunkelgrüne Baumgruppe, vor der sich im Vorgrunde das Urteil abspielt. In der Mitte der Gruppe sitzt der nur um die Lenden mit einem Tuch bekleidete, seine Füße ungeschickt gradeaus streckende Hirtenprinz, dem Beschauer den Rücken zukehrend. Er stützt sich mit der Linken auf sein rotes Gewand, während er mit der Rechten einen riesigen Hirtenstab in der Luft balancirt. Vor ihm stehen die drei Göttinnen: Juno in gelbem Gewand, doch an Beinen, Armen und Brust nackt, dagegen mit Krone und Scepter bewehrt; Venus, sozusagen hüllenlos, von Amor dringend empfohlen, hält schon den Apfel in der Rechten; Minerva trägt goldenen Helm mit roten Federn, grau-violettes Gewand mit breitem güldenem Gürtel, ihre Brust aber ist frei. Sie stützt sich mit der Rechten auf ihren Schild. Links etwas nach rückwärts befindet sich die kleine Herde des Paris, bestehend aus einer höchst kontemplativ dreinschauenden Kuh und einem ebenso komischen Ziegenbock.

Dies alles musste so breit und detaillirt beschrieben werden, um als Schlussfolgerung hinzuzufügen, dass, so befremdlich, ja lächerlich der geschilderte Vorgang in der holländisch-bäuerischen Auffassung, wie sie sich hier zeigt, auch auf den ersten Blick wirken mag, doch der Künstler durch die wahre, unverfälschte Naivetät seiner Auffassung, sowie durch den Reichtum und die Schönheit seiner Palette uns über das anfänglich Befremdliche hinaushebt und wir uns schließlich doch sagen müssen, dass die lichten Figürchen mit ihren reizvollen Lokalfarben sich von dem tief satten dunkeln Hintergrunde äußerst wirkungsvoll abheben, so dass das Ganze einen durchaus befriedigenden künstlerischen Eindruck macht. Das Werk ist mit dem vollen Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1626 versehen.

Von dem Harlemer *Pieter de Grebber* besitzt die Sammlung ein großes stattliches Museumsbild, bezeichnet mit dem Monogramm des Malers und dem Datum 1625.

Es stellt das bekannte Mene tekel upharsin dar. Belsazar, gehüllt in einen mit Hermelin reich besetzten Goldbrokatmantel, sitzt links vorne an einer Tafel und starrt zu Tode erschreckt nach rechts aufwärts an die Wand, wo die Hand erschienen, die ihm den nahen Untergang verkündigt. Er lehnt sich in seiner Angst nach rückwärts. Neben ihm steht eine jugendliche Frau, die zwar gleichfalls ängstlich dreinblickt, ihn jedoch sichtlich zu trösten und zu stützen sucht. Ringsum in dem etwas engen Raum verteilt sich der mannigfach erregte Hofstaat, darunter zwei ältere Würdenträger, die dem Könige gegenüber sitzen. Links vorne kniet vor letzterem ein Diener mit einem riesigen goldnen Pokal. Die vielleicht etwas zu unruhigen Farben der Figuren werden glücklich ge-

dämpft durch eine Art grünen Zeltdaches, das sich hinter dem Könige befindet.

Der nach Italien gravitirende *Hendrik Terbrugghen*, geboren 1587 zu Deventer, doch der Schule von Utrecht angehörig, ist durch zwei reizvolle, Flöte blasende Jünglinge (Brustbilder) vertreten. Der eine, im Profil nach links genommen, hat linke Schulter und Brust frei, trägt ein ihn lässig umhüllendes Hemd und ein ebenso lässig über die rechte Schulter und den linken Arm hängendes rotes Gewand und ein Barett aus dunkelbraunem Filz mit hellbrauner Feder. Er bläst die Flöte. Bei bräunlichem Grunde ist das mit dem vollen Namen und 1621 bezeichnete Bild auf einen warmen Ton gestimmt. Auf einen kühlen, sehr fein wirkenden bläulich-grauen Ton dagegen der andere Flötenbläser. Er ist im Profil nach rechts gewendet, eigentlich sogar nach rückwärts, so dass fast nur ein Viertelprofil sichtbar. Er trägt ein bauschiges Untergewand mit blau- und weißgestreiften Ärmeln, darüber eine braune, geschlitzte Jacke. Er hat blondes Haar, wie sein Pendant, am Ohr hängt ihm eine Perle. Vom dunkeln, auf dem linken Ohr sitzenden Barett wallt ihm eine Feder, welche in Blau und Rot spielt. Auf der Agraffe, welche diese Feder hält, steht das aus den Buchstaben H T und B zusammengesetzte Monogramm.

Terbrugghen ist von all den italisirenden Holländern, die, Honthorst an der Spitze, mehr oder weniger dem Caravaggio nachstreben, entschieden einer der anziehendsten. Von seinen nicht gar häufigen Werken führt Olof Granberg in seinem Catalogue raisonné außer den von ihm in der Kollektion Ekman beschriebenen le joueur de luth und la dame au verre noch folgende auf: Im Rathaus zu Deventer die vier Evangelisten (1621), in der Galerie zu Augsburg einen frühstückenden jungen Mann (1627), im Wallraff-Richartzmuseum zu Köln eine biblische Historie (1628), im Museum zu Schwerin die Befreiung Petri aus dem Gefängnis (1629) und in Kopenhagen einen dornengekrönten Christus. Dr. Bredius macht (brieflich) auf noch weitere Werke aufmerksam in Schleißheim, Gotha, Oldenburg (?), ja „überall in der Welt!“ Letztere Behauptung wird wohl cum grano salis zu nehmen, aber doch so viel zuzugeben sein, dass der Meister nicht immer leicht zu erkennen ist und deshalb unter falschem Namen oder anonym noch manch ein Werk von ihm versteckt sein wird.

Das nach links hin gewandte Profilköpfchen eines kleinen Mädchens von *Frans Hals,* in einer zwar frappant das Original wiedergebenden und es dennoch so geistvoll frei reproduzirenden Radirung von der Hand W. Ungers der Zeitschrift beigegeben, ist ein kleines Juwel der Sammlung. Packend im Ausdruck, bei dem man sich höchstens an dem etwas weit aufgerissenen Mäulchen stoßen könnte, breit und sicher im Vortrag, wie bei Meister Frans fast immer, goldigblond im Ton — ist es ein schlagender echter Hals, an dem jeder seine Freude haben muss.

Von einem der Söhne des alten Frans, um hier, wenn auch etwas unchronologisch, gleich die Abstammung zu erledigen, ist ein in seiner Art ebenso lustiges, junges (oder altes?) „Frauenzimmerchen“ vorhanden, nämlich von *Jan Franszoon Hals.* Ein Mädchen, von dem man in der That nicht mit Bestimmtheit behaupten kann, ob es alt oder jung ist, sitzt vor einem Tisch und hält herzhaft lachend einen hölzernen Krug in der Hand. Der Sohn ist in diesem kleinen schalkhaften Bildchen dem unwiderstehlichen Humor des alten Frans sehr nahe gekommen.

Um hier auch sofort weiteren Schülern des Frans Hals gerecht zu werden, seien zwei ziemlich frühe *Adr. v. Ostade* erwähnt. Der eine, kartenspielende Bauern in einem Hofe darstellend, ist ein erst bei genauerer und liebevoller Betrachtung intimere Reize entwickelndes Werk dieses großen Meisters, während das zweite, ein äußerst flotter und lustiger Bauerntanz in einer Schenke, sofort für ihn zu sprechen und einnehmen zu müssen scheint. Und dennoch giebt es Kenner, die das liebenswürdige feine Bild, das auch noch Reste einer Bezeichnung des Ostade trägt, für einen — nun, wer kennt ihn? — *Victorinus* erklären. Nomina sunt odiosa!

Nun aber gelangen wir endlich zu dem Haupte der holländischen Schule und zwar durch das Medium *Pieter Lastman.* Von ihm erwarb Habich im Zwischenhandel zu Dresden ein damals Lairesse genanntes, sehr importantes Werk, ein Midasurteil. Es ist nicht so hagebüchen derb, wie häufig seine Werke, sondern zeigt eine ganz ungewöhnliche Eleganz in der Auffassung und malerischen Durchführung. Allerdings ist dabei die italisirende Manier etwas störend, doch wird man reichlich durch die groß aufgefasste Elsheimersche Landschaft des Hintergrundes entschädigt.

Aus der vormaligen Sammlung des sächsischen Ministers von Friesen stammt ein Studienkopf *Rembrandts,* der zwar unbezeichnet und undatirt ist und auch auf der Auktion zu Köln von gewisser Seite ange-

zweifelt wurde, dessen Echtheit aber heute nach trefflicher Restauration durch den jüngeren Hauser unseres Wissens nicht mehr angefochten wird. Fraglos stammt er aus dem Ende der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts und zeigt doch für den jungen Rembrandt schon eine ganz außerordentliche Energie in Auffassung und Darstellung. Ein neuer Beweis für die frühe Entwickelung der Eigenart dieses Genius. Mit großer Wahrscheinlichkeit darf man in dem Kopfe ein Bildnis seines Vaters erkennen, worauf zuerst der treffliche französische Rembrandtforscher Michel in der Gazette des beaux arts aufmerksam machte, indem er an die beiden Bildnisse von G. Dou, Rembrandts Mutter und den von alters her zugehörigen Mann in der Kasseler Galerie anknüpfte. Fußt man nun auf dieser beinahe bis zur Evidenz erhobenen Wahrscheinlichkeit, so löst sich auch das Rätsel der für diese frühe Zeit so auffallend breiten unvertriebenen Pinselführung, die der Kopf zeigt. Man erinnere sich nur an die feine Beobachtung Bodes, der zuerst darauf hinwies, dass Rembrandt seinen genialen Strichgang unverhüllt und unbekümmert walten ließ, sobald er zu seinem eigenen Studium oder Privatvergnügen Verwandte oder Modelle als Atelierstudien malte, ob man sie schön, bezw. elegant fand, oder nicht, dagegen sich nach der glatteren Mode eines Elias, Th. de Keyser etc. richtete, sobald es für ihn galt, Bildnisse auf Bestellung zu malen.

Der hier zu betrachtende Studienkopf von Rembrandts Vater ist ein lebensgroßes Brustbild. Der Körper ist stark nach links gewandt, Gesicht und Blick nach vorne gekehrt. Er hat braune Augen, kurzen, etwas dünnen, schwarzbraunen Schnurr-, Kinn- und Backenbart. Ein schwarzes Käppchen ist auf dem kahlen Scheitel etwas nach hinten gerückt; über dem dunkelbraunen Gewand wird eine Probe weißen Hemdes sichtbar. Der Hintergrund ist grau.

Von Schülern Rembrandts enthält die Sammlung H. eine Reihe zum Teil sehr bemerkenswerter Werke. So von dem frühverstorbenen genialischen Benjamin *Cuyp* eine geistreiche Befreiung Petri aus dem Gefängnisse, von *F. Bol,* den Herr Lautner zu so zweifelhafter Berühmtheit gebracht, die Halbfigur eines vornehmen jungen Mannes in reicher farbiger Gewandung aus der berühmten Sammlung Dubus de Gisignies, von *Jan Victors* ein Opfer Abrahams, von *G. v. d. Eeckhout* den Traum Jakobs, ein ebenso schönes als wohlerhaltenes stattliches Gemälde, mit dem vollen Namen um 1669 12/31. M. bezeichnet.

Eine Spezialität dieser Sammlung war aber der Kult des *Bernaert Fabritius,* dieses ebenso seltenen als originellen Rembrandtschülers, von dem sie allein *vier* Nummern enthielt. Zwei davon sind leider an die National Gallery nach London gegangen, eine Geburt des Johannes und eine Anbetung der Könige. Zwei sind noch vorhanden, Abraham mit den Engeln vom J. 1666 und Merkur den Argus einschläfernd von 1662.

Der uns hier zugemessene Raum gestattet nur des ersten, als des wichtigsten, ausführlicher zu gedenken. Diese Geburt des Johannes ist weder durch Bezeichnung noch durch Datum beglaubigt; auch ging sie früher unter dem Namen des Nic. Maes. Doch hat sie schon Herm. Riegel in seinen Beiträgen als echt anerkannt. Rechts vorne sitzt der alte Vater im Profil nach rechts gekehrt, den Namen des Neugeborenen auf eine Tafel schreibend. Hinter ihm das Bett mit der Wöchnerin, vor dem Maria und Joseph stehen. In der Mitte des Bildes gegen vorne die Wiege mit dem Kindchen. Am Fußende derselben sitzen zwei Gevatterinnen in Rot und Weiß gekleidet. Vor der einen steht ein 2—3jähriges Kind, das nach einem Apfel greift, den die zweite in der Hand hält. Hinten links ein Alter, der sich am Kaminfeuer die Hände wärmt. Obgleich Fußboden und Hintergrund dieses Bildchens gelitten haben, ist dasselbe doch in seiner Gesamtwirkung so pikant, so eminent malerisch, wie kaum ein zweites Werk aus der Nachfolge Rembrandts; die roten, weißen und dunkeln Töne sind hier zu einem so wundervollen Grundakkord vereinigt, wie ihn packender und schöner selbst N. Maes in seiner besten Zeit nicht kennt. Indes liegt in der That eine große Verwandtschaft mit ihm vor, und es ist deshalb erklärlich, dass diese glückliche Inspiration des unbekannteren B. Fabritius ihm zugeschrieben war. Mag sie ja sogar bis zu einem gewissen Grad unter seinem Einfluss entstanden oder wenigstens zur Zeit geschaffen sein, da Maes selbst jene berühmten kleinen Bilder schuf, welche eine ganz ähnliche koloristische Veranlagung zeigen und die ihn so berühmt machten.

Endlich wurde einem Rembrandtschüler, dem *Govert Flinck,* noch ein sehr merkwürdiges Bild zugeschrieben, ein Schützenauszug, den wiederum die National-Gallery erworben hat. Man konnte auf den ersten Blick geneigt sein, es für eine Skizze zu einem größeren Gemälde zu halten, aber bei näherer Betrachtung fand man es doch zu fertig, zu sicher, so dass das Verhältnis ein umgekehrtes sein wird,

breite skizzirende Wiederholung nach dem Original. Ohne Frage ist das Werk sehr wirkungsvoll und flott; wem man es aber zuschreiben soll, darüber sind die Stimmen geteilt. In Holland, wo es so viel Aufsehen machte und teuer bezahlt wurde, war es eine Zeitlang auf F. Hals gefälscht. Dann benannte man es G. Flinck, wobei man der Wahrheit gewiss weit näher kam. Zwei der hervorragendsten Kenner aber waren anderer Ansicht — der eine dachte an Barth v. d. Helst, der andere gar an ein französisches Pasticcio des vorigen Jahrhunderts. Wir selbst gestehen offen, zu einer festen Ansicht über das rätselhafte Werk nicht gekommen zu sein.

Ebenso hervorragend wie Rembrandt und seine Schule, ja vielleicht noch besser, wenigstens quantitativ, sind die Landschafter vertreten. Außer den schon erwähnten nennen wir noch einen ausgezeichneten, ziemlich frühen *Jacob Ruisdael*, ein Mühlenbild, im Vordergrund Wasser, über welches ein Steg führt, der die beiden Mühlengebäude verbindet; mitten auf dem Steg zwei Männer an einem Wehr beschäftigt. Vor der Mühle rechts zwei knorrige Eichbäume. (Siehe die Nachbildung in der vorigen Nummer der Zeitschrift.) Dann mehrere Mitstrebende und Nachfolger dieses Hauptes der Landschaftsmalerei, einen kleinen *Everdingen*, eine ganz rembrandtische Abendlandschaft von *Jacob de Wet*, bisher ein Unikum, einen trefflichen *R. Roghman*, Hochgebirgspartie in Abendstimmung, einen vorzüglichen *Cornelis Decker* vom Jahre 1669, mit Staffage von *Wouwermann* und *Adr. v. Ostade*, ein Wildpark mit Hütte; einen guten *G. du Bois*, Waldweg mit zwei Reitern und zwei Fußgängern, in dem ihm eigentümlichen blaugrünen Gesamtton, einen feinen silbertonigen *Pynacker*, hügelige, durch eine Jagdgesellschaft belebte Landschaft, den im kleinsten liebevoll durchgeführten *Joris van der Hagen*, eine Flusslandschaft, eine desgleichen von dem früh verstorbenen *Jan Wouwerman*, mit zierlicher Staffage, worin er seinen berühmten Bruder Philips nachzuahmen sucht, während er in landschaftlicher Hinsicht mehr auf Wynants selbst, gleich seinem Bruder, zurückweist, eine dem Ruisdael nacheifernde Bleiche bei Harlem von *Jan van Kessel*, ein bezeichnendes Plantagenbild von *Frans Post*, eine tüchtige Landschaft von *Glauber*. Ferner einige wenige aber hervorragende Marinen und Strandansichten; so einen großen *Simon de Vlieger*, bewegte See mit Kriegsschiffen, den die Kasseler Galerie erworben, desgleichen einen kleinen, höchst malerischen Scheveninger Strand von *Egbert v. der Poel*, einen ungewöhnlich schönen *Zeeman*, Stadtansicht von Amsterdam, einen soliden *Adam Willaerts* u. s. w.

Von Bildnis- und Sittenmalern sind gleichfalls mehrere bedeutende Nummern zu verzeichnen. So von *A. Cuyp* ein männliches Porträt. Ein schwarzgekleideter Herr mit blondem Schnauz- und Knebelbart steht im Vordergrunde eines Zimmers nach vorn gewendet; rechts von ihm ein Tisch mit Teppich und ein rotgepolsterter Stuhl, Hintergrund Wand mit Landkarte, ein kerniges, wohl sicher echtes, nur im Boden und den Beinen des Dargestellten etwas angegriffenes Bild. Dann ein stattliches Galeriebild von *Abr. v. d. Tempel*, fünf lebensgroße Kinder in einem Garten. Von seinen vier älteren Schwestern wird das jüngste der Geschwister, ein kleiner reizender Pausback, bekränzt, während, vermutlich zu Ehren seines Geburtsfestes, drei Engelkinder mit Blumen und Kränzen vom Himmel herabfliegen. Der Eindruck des Ganzen ist ein äußerst freundlicher, lebendiger.

Unter den Genre- oder Sittenbildern steht, was sowohl Vornehmheit des Gegenstandes, als Virtuosität der Ausführung anlangt, ein bezeichnetes Werk *Pieter de Hoochs* obenan, den Lesern der Zeitschrift durch die vorzügliche Hanfstaengelsche Heliogravüre aus der vorigen Nummer bekannt. Ein spätes, aber ein treffliches Bild des Meisters. In seiner Anordnung eigentlich zweiteilig, müsste man es: Das Kartenspiel und ein tête à tête nennen. Links im Mittelgrund, von spät einfallender Sonne pikant beleuchtet, sitzen ein Herr und eine Dame beim Spiel, während ein zweiter Herr zuschaut. Vorne rechts, durch eine spanische Wand gegen das direkte Licht abgeschlossen, sitzt ein Kavalier, sein Pfeifchen rauchend, neben einem Tische, während hinter demselben ein reizendes kleines Persönchen steht, ein Glas Wein und einen Krug in der Hand; ein zartes Helldunkel umspielt die roten und bläulich-weißen Töne ihrer Kleidung. Es ist dasselbe Modell, welches wir von dem gleichfalls bezeichneten und überdies datirten Gemälde bei Baron van Steengracht im Haag kennen. Vorder- und Mittelgrund werden glücklich verbunden durch eine dienende, höchst malerisch drapirte Malayin, welche links nach vorne schreitet. Den Hintergrund bildet reiche Architektur, in welcher zwei große Fenster Ausblick auf eine abendlich beleuchtete Landschaft gewähren.

In seiner Art nicht minder bedeutend, jedoch in malerischer und gegenständlicher Beziehung eine Stufe tiefer stehend, zeigt sich ein Interieur von *Jacob A. Duck*. Drei Pärchen sitzen beisammen, der

edeln Musika und dem Weine huldigend, auf Kupfer, bezeichnet und trefflich erhalten.

Auch *Antonis Palamedes* hat eines seiner feinen kleinen Interieurs beigesteuert, eine Jagdgesellschaft mit drei Hunden; es ist gleichfalls bezeichnet.

Eines der größten und reichsten Gemälde von *Pieter de Bloot* steigt, was den Vorwurf anlangt, in die niedrigere, aber gesundere Volkssphäre hinab. Wir sehen ein Schweineschlachten vor uns, so wahr und einladend wie nur möglich. Rechts eine schon im Vorgenuss der Metzelsuppe sich die Kehlen spülende Gruppe von Männern, links das prächtige geöffnete Schwein mit dem köstlichen philosophischen Schweinskopf auf einem Hackklotz daneben, am Boden eine still betrachtende Katze und zwei Hühner, welche das vom Schwein noch herabtropfende Blut aufpicken, im Hintergrund zwei die Kaldaunen auswaschende Weiber. Das alles giebt ein so gesundes, erfreuliches und bei all seiner scheinbaren Gewöhnlichkeit so malerisches Gesamtbild, wie es eben nur die Holländer jener Zeit zu schildern verstanden. Dieses Hauptwerk des seltenen Meisters ist links unten voll bezeichnet und datirt (1638) und tadellos erhalten.

Von dem seltenen *Dirk Maas* und dem noch selteneren *Jan le Ducq* ist je ein gutes bezeichnetes Gemälde vorhanden, von dem ersteren eine Osteria mit einem davor haltenden Reiter, der zu trinken verlangt, datirt 1681; von Ducq ein Hirt mit Herde.

Noch haben wir, als zur früher behandelten Gruppe der Sittenmaler gehörig, zwei sehr anziehende *Brakenburghs* nachzuholen, das eine „Der unerwünschte Segen" genannt, das andere eine muntere Gesellschaft kartenspielend, musizirend und trinkend. Desgleichen ein italienisches Hirtenbild des seltenen *Pieter van Laar.*

Ihnen schließen sich als letzte hier zu Betrachtende an die Architektur- bezw. Kirchenmaler und die Darsteller von Stillleben.

Unter letzteren erwähnen wir zuerst ein kleines liebenswürdiges Werk des *Isaak v. Ostade,* weil er sonst eigentlich nicht hierher gehört. Es ist ein Bauernhof mit ländlichen Geräten und ein paar Hühnern dazwischen, so simpel und anspruchslos wie nur möglich, aber durch virtuose Behandlung des Lichtes und der Farbe in eine hohe Sphäre der Kunst erhoben. Dann einen guten *A. van Beijeren.* Minder glücklich präsentirt sich ein Fischstillleben von *Jacob Gillig*, wogegen zwei Werke von *Hoeckgeest* (?) das Innere einer Kirche, und von *D. de Blieck,* ein kleines Architekturbild, gut sind.

Soviel über die Holländer, während wir uns über die Vlamen der Sammlung Habich weit kürzer fassen können.

Unter allen ragt die Grablegung Christi, eine Skizze von *Rubens,* hervor. Breit, feurig und sicher, wenn auch weit entfernt von akademischer Korrektheit, hat der große Meister seinen Schülern hier einen Entwurf geliefert, den sie im Großen ausführen sollten, dessen Ausführung wir aber nicht kennen. Die Wiedergabe in der Hanfstaenglschen Photogravüre erspart ein näheres Eingehen auf die Einzelheiten der genialen Skizze.

Wenn wir eine ungemein farbenreiche und fein gezeichnete Jagdbeute von dem Freunde des Rubens, dem *Sammet-Brueghel,* gemalt auf dem Vordergrund einer schönen *Uden*schen Landschaft, ferner einen imposanten Hühnerhof mit Kampf zwischen Truthahn und Haushahn von *Paul de Vos,* eine hochinteressante Grisaille von *Diepenbeeck,* rätselhafte Allegorie, zwei tüchtige *Momper,* ein treffliches kleines Jagdstillleben von *Fyt,* eine Spukszene, ein frühes Werk des eben erwähnten *Jan Brueghel,* ein großes figurenreiches Trinkgelage von *Craesbeeck* (jetzt der Kasseler Galerie gehörig) und eine gute alte Kopie nach *Adr. Brouwer* (der Zahnbrecher, Original in der Karlsruher Galerie) — wenn wir diese wenigen Werke dem Rubensschen Meisterwerke noch anfügten, so haben wir damit so ziemlich den Grundbestand der Habichsammlung an Niederländern erschöpft.

Zum Schluss mögen drei bezeichnende Landschaften des bei uns so seltenen großen englischen Meisters, des *Gainsborough,* und ein feines Sittenbildchen des noch selteneren *Hogarth* nicht unerwähnt bleiben.

O. EISENMANN.



KLEINE MITTEILUNGEN.

Bremen. Die 28. Ausstellung des Kunstvereins in Bremen wurde anfangs März eröffnet. Die großen Räume der Kunsthalle vermögen kaum die eingesandten Arbeiten aufzunehmen. Der Katalog verzeichnet 1000 Gemälde, 50 Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen und Radirungen und 25 Werke der Plastik. Der gute hiesige Kunstmarkt hat viele Maler zur Beschickung der Ausstellung veranlasst; freilich darf dabei nicht verschwiegen werden, dass auch sehr viele mittelmäßige Leistungen auftreten, woran die Staffeleimalerei wohl viel Schuld trägt. Arbeiten ohne Sinn, ohne Verständnis für den eigentlichen Zweck und von mangelhafter Technik lassen eine Massenproduktion in der Kunst erkennen, die beim besten Willen nicht zu loben noch zu rechtfertigen ist. Die hervorragenden künstlerischen Leistungen treten unter dieser Marktware um so augenfälliger hervor und entschädigen die Besucher für die Mühewaltung, welche das Betrachten der angehäuften Menge verursacht. Zu den besseren Arbeiten sind die der in Bremen sehr beliebten *Achenbachs* zu zählen. Die Gebrüder haben nicht weniger als 14 vortreffliche Gemälde gesandt. Sehr bemerkenswerte Leistungen sind dann die Malereien von *C. v. Blaas*, Venedig; *F. Brütt*, Düsseldorf; *F. Courtens*, Brüssel; Prof. *Defregger*, München; *J. Deiker*, Düsseldorf; *J. C. Gaißer*, München; Prof. *Grützner*, München; *J. Hennings*, München; *S. Jacobsen*, Düsseldorf; *J. Jsraëls*, im Haag; Prof. *C. Jutz*, Düsseldorf; *Hugo Kauffmann*, München; Prof. *v. Kowalski*, München; Prof. *A. Leu*, Berlin; *R. Linderum*, München; Prof. *Lutteroth*, Uhlenhorst; Prof. *C. Marr*, München; *Kunz Meyer*, Bremen; *G. Max*, München; *H. W. Mesdag*, im Haag; Prof. *Meyerheim*, Berlin; *L. Munthe*, Düsseldorf; *G. Papperitz*, München; Prof. *v. Piglhein*, München; *O. Rotta*, Venedig; Prof. *Schreyer*, Cronberg; *A. Schweitzer*, Düsseldorf; Prof. *Vautier*, Düsseldorf; *Ferd. Wagner*, München; Prof. *Zimmermann*, München, u. a. Die Genrebilder herrschen vor und die Landschaftsmalerei ist, wenn auch nicht gleich zahlreich, so doch mit vortrefflichen Werken vertreten. Auch die Tier- und Stillleben haben beachtenswerte Arbeiten aufzuweisen. Das Porträtfach ist nur schwach besetzt und unter den Kopfstudien sind diejenigen von *G. Max* wohl am bemerkenswertesten. *H. Fette*, Bremen, hat zum ersten Male die Arena mit einem vorzüglich gelungenen Porträt (Kniebild) betreten und bekundet damit großes Talent, das er nach langjähriger Thätigkeit in A. Fitgers Atelier, durch weitere Studien in Italien vervollkommnen wird. — Unter den plastischen Werken behaupten die Bildhauer *Eberlein* und Prof. *Hähnel* † den ersten Platz; auch sind noch beachtenswerte Arbeiten von Prof. *König*, München, *P. Paoli*, Florenz und *P. Türpe*, München ausgestellt. — Von den ausgestellten Gemälden befinden sich bereits eine große Anzahl in Händen von Kunsthändlern. An Käufern fehlt es bekanntlich in unserer Handelsstadt nicht und dies beweist schon eine stattliche Anzahl Bilder, die den Zettel „Verkauft" tragen.

Tizians Bildnis Philipps II. Unter den zur *Habichschen Sammlung* gehörigen, bisher in der Villa des Besitzers zu Kassel aufgestellten Gemälden heben wir besonders das Bildnis *Philipps II.* von *Tizian* hervor, nach welchem der heutigen Nummer unserer Zeitschrift eine Hanfstaenglsche Heliogravüre beiliegt. Das in koloristischer und technischer Beziehung überaus geistreiche, den sinnlichen Zug und den gesamten Habitus des Dargestellten höchst charakteristisch wiedergebende Werk ist wahrscheinlich der erste Entwurf, welchen Tizian auf dem Fürstentage zu Augsburg etwa um 1550 nach dem Leben gemalt und welcher für alle späteren Porträts des Königs typisch geworden ist. Dieses von den berufensten Seiten als die Originalarbeit Tizians anerkannte und wohlerhaltene Gemälde stammt ursprünglich aus süddeutschem Besitz, ist auf Leinwand (Größe h. 96, br. 75 cm) gemalt und zählt unter den Vertretern der italienischen Schulen unstreitig zu den bedeutendsten und interessantesten Stücken der am *9. und 10. Mai d. J.* in *Kassel* zur Versteigerung gelangenden *Kollektion Habich.*

* Das Original der diesem Heft beigegebenen Radirung von *Albert Krüger*, eine Studie nach einem betenden Pilger, von *Rembrandt*, befindet sich in der Galerie des Konsuls *Weber*, deren Schätze in Gemälden niederländischer Meister erst kürzlich in einer Auslese des Besten durch Radirungen William Ungers dem größeren Kreise der Kunstfreunde bekannt geworden sind. Das Bild ist aus englischem Privatbesitz von dem Pariser Kunsthändler Ch. Sedelmeyer angekauft worden, von dem es in die Hand seines jetzigen Besitzers übergegangen ist. Auch wenn es unter der Namensinschrift des Meisters nicht die Jahreszahl 1661 trüge, würde es sich durch seine malerische Behandlungsweise als ein Werk seiner Spätzeit charakterisiren. Durch die Jahreszahl gewinnt es freilich dadurch ein besonderes Interesse, dass wir nun bestimmt wissen, dass es in demselben Jahre, wie das Meisterwerk der letzten Schaffensperiode Rembrandts, die „Staalmeesters", entstanden ist. Auch sonst steht es nicht vereinzelt im Werk des Künstlers. Es gehört zu jener Gruppe, bildnisartiger Studien, die Bode (Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, S. 537) als eine auffällige Erscheinung bezeichnet hat, weil sie sämtlich Kapuzinermönche darstellen. Zwei von ihnen (im Besitze des Grafen Sergei Stroganoff in St. Petersburg und des Earl of Wemys in Gosford-Castle) tragen die Jahreszahl 1660, eine dritte, in der Londoner National-Gallery befindliche ist undatirt. Vielleicht gehört zu dieser Gruppe auch ein mit 1661 bezeichnetes Bildnis eines Geistlichen im Besitze des Lord Ashburton in London, und dieser würdigen Gesellschaft schlösse sich dann der fromme Pilger nicht unebenbürtig an, der, im Begriff, seine Wanderschaft zu beginnen, noch ein Gebet vor einem Kruzifix verrichtet, an dessen Steinsockel er seinen derben Pilgerstab gelehnt hat. Der Hintergrund ist auf dem Bilde so unbestimmt und skizzenhaft gehalten, wie ihn die Radirung wiedergiebt. Desto größere Sorgfalt hat der Meister auf den Kopf und die Hände mit ihren langen, knochigen Fingern verwendet, die er ihrer Hässlichkeit wegen liebevoller und eingehender durchgeführt hat, als es sonst um diese Zeit seine Gewohnheit war. A. R.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.







Portrait Philipp II.





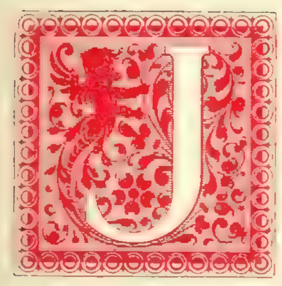


Fig. 1. Blick über Duderstadt vom Wall aus.

DUDERSTADT.

VON *R. ENGELHARD.*

MIT ABBILDUNGEN.



N DER Nähe der Heimat Tilmann Riemenschneiders, der Stadt Osterode a. Harz, und in westlicher Richtung des reizenden Harzkurorts Lauterberg erhebt sich ein Höhenzug, der mit seiner nächsten Umgebung in mehrfacher Beziehung historisch bemerkenswert ist. Dort, wo dieser Höhenzug, der Rotenberg, von der Straße Herzberg-Duderstadt durchschnitten wird, liegt auf dem hervorspringenden Kamm ein Punkt, der noch heute im Volksmunde König Heinrichs Vogelherd genannt wird und als solcher auch auf den Reimerschen Spezialkarten bezeichnet ist. Bekanntlich hat die Sage in sächsischen Landen mehrere Punkte mit ihrem frischen, würzigen Hauche umwoben, bei der uns aus der Jugendzeit auch immer die reizende Voglsche Dichtung wiederklingt: „Herr Heinrich sitzt am Vogelherd recht froh und wohlgemut, aus tausend Perlen blinkt und blitzt der Morgensonne Glut.“

Ein solches Blinken und Blitzen von den frisch betauten Gräsern, ein solch süßer Schall aus Wald und Feld von Lerche, Wachtel und Nachtigall begrüßte mich, als ich auf früher Morgenwanderung mit einer gewissen brennenden Sehnsucht dieser historischen Stätte mich näherte. Rasch war der Kamm erstiegen, und vor mir breitete sich, in leichten Nebel gehüllt, die Harzberge im Hintergrund, eine reizvolle Landschaft aus. Fürwahr eine einer Kaiserpfalz würdige Stätte! Wie weit trat das Bild jener Kaiserpfalz Grona im schlichten Leinethale, wo Otto der Große einst weilte, vor diesem Blick zurück! Und doch wie vor der Morgensonne allmählich der leichte über die Landschaft ausgebreitete Nebel zerfloss, zerrann auch das liebliche Phantasiebild von König Heinrichs Vogelherd vor meinen Augen, als ich der denkwürdigen Stätte zueilte. Ein altgermanisches Heerlager, mit hohem Wall und tiefem Graben lag vor mir, das sagten mir auch die umliegenden Hünengräber! Dies Heerlager[1]) ist ein Glied jener

1) Studienrat J. H. Müller: Zeitschr. d. histor. Ver. f. Niedersachs. 1871. A. v. Oppermann: Atlas vorgeschichtl.

Kette altgermanischer Befestigungen im südlichen Teile der Provinz Hannover, welche sich



Fig. 2. Das Westerthor. (Duderstadt.)

vom Harze bis in das Leinethal über Pöhlde, Mingerode bei Duderstadt, den Hünenstollen östlich und die Bramburg westlich von Göttingen sich erstreckt. Die Sage von Heinrichs Vogelherd ist sicherlich auf die Beziehungen zurückzuführen, in denen Heinrich I. zu diesem Teile des Sachsenlandes stand. Im Jahre 929 vermachte nämlich Heinrich seiner zweiten Gemahlin Mechthildis das hier am Fuße des Rotenberges liegende Familiengut Pöhlde. Ob nun hier wie bei dem gleichzeitig der Mechthildis vermachten Familiengute Grona bei Göttingen eine kaiserliche Pfalz gelegen, ist bis jetzt urkundlich nicht nachgewiesen. Indes werden Ausgrabungen, die der Unterzeichnete mit Unterstützung der Regierung zu unternehmen gedenkt, diese Frage der Entscheidung näher rücken. Die Pfalz zu Grona, eine Stunde westlich von Göttingen, wurde bekanntlich vor einem Decennium wieder aufgedeckt.

Auf dem Gute *Pöhlde* soll Mechthildis in der Zeit 947—951 ein Benediktinerkloster gegründet haben, an dessen Stelle unter Norbert, dem Gründer des Prämonstratenserordens, seit 1126 Erzbischof von Magdeburg, Prämonstratenser traten. Pöhlde, welches auch Vorbild für das Kloster Ilfeld a. Harz wurde, hat viele hohe Fürstlichkeiten in seinen Mauern gesehen, so Otto II. — Heinrich II. hat wiederholt hier das Weihnachtsfest gefeiert und legte hier auch den Streit zwischen dem Erzbischofe Willegis von Mainz und Bischof Bernward von Hildesheim um die Einweihung des abgebrannten Stiftes Gandersheim bei. Auch Heinrich III. weilte hier öfters, und Heinrich der Löwe soll 1181 bei seiner Rückkehr vom Fürstentage zu Erfurt als Unbekannter mit wenigen Reisigen hier eingekehrt sein, indes habe der Propst, der auf Seite des Erzbischofs von Mainz stand, sich geweigert, mit ihm an derselben Tafel zu speisen. — Durch die vielen Vermächtnisse und Belehnungen gelangte Pöhlde bald zu solchem Reichtum, dass es von einem Pöhlder Chorherrn hieß, er brauche bei einer Reise nach Rom nur einmal auf fremdem Boden zu übernachten.[1]) Indes ist der Glanz des Klosters in den Stürmen des Bauern- und dreißigjährigen Krieges verschwunden,

Befestigungen in Niedersachs. Originalaufnahmen und Ortsuntersuchungen. Hannover 1887 ff.

1) Mithoff: Kunstdenkm. und Altertüm. in Hannover. II, S. 177.

auch von den Klostergebäuden ist nichts mehr erhalten; das jetzige Kirchlein bewahrte noch mehrere interessante Schnitzereien von Chorherrenstühlen aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, die sich jetzt im Welfenmuseum in Herrenhausen bei Hannover befinden, mit Darstellungen von Rex Henricus, der Synagoga, dem erliegenden Judentum, das durch eine weibliche Figur personifizirt ist, die in der Rechten einen Bockskopf, in der Linken ein zerbrochenes Panier hält, während ihr die Krone vom Haupte sinkt.[1]) Wertvoll ist besonders das Relief mit dem Bilde des Klosterbruders, der diese Chorstühle verfertigte; er sitzt da in seiner Zelle mit Hammer und Meißel beschäftigt.[2]) Einen doppelsitzigen eichenen Chorstuhl aus dem 15. Jahrhundert mit St. Georg und St. Mauritius an den Seitenbacken und reicher Laubverzierung am Rücksitz bewahrt ebenfalls das Welfenmuseum. Pöhlde selbst besitzt noch Reliefs der großen und kleinen Propheten mit Spruchband. Im 17. Jahrhundert befand sich dort auch noch ein steinernes Bild von Mechthildis, der Stifterin, „mit ihrem Ringelheimer Geschlechtswappen, so ein in drey Theile gesondertes Schild war, in dessen oberstem ein weißer Adler im himmelblauen, in dem unteren auf der einen Seiten ein aufgerichteter Löwe im güldenen, auf der anderen Seiten ein güldener fliegender Drache im rothen Felde sich präsentierte“. — Hier im Kloster zu Pöhlde verfasste der Mönch Theodorus seine große Welt- und Kaisergeschichte, die durch Pertz bekannt gewordene „Pöhlder Chronik“, deren Urschrift früher in Cambridge verloren gegangen und jetzt in einer neueren Handschrift in Göttingen erhalten ist.[3])

Doch nehmen wir Abschied von dieser historischen Stätte und grüßen nach wenigen Minuten einen spiegelklaren Quell, wie ihn an Größe kein Strom Deutschlands und darüber hinaus erreicht, den Rhumequell, der nach Berechnung drei cbm Wasser in der Sekunde liefert und nach einigen hundert Schritten schon zwei bedeutenden Fabriken der Firma Hertwig (Duderstadt) seine Kraft leiht. — Unwillkürlich legt sich uns, wenn wir die unmittelbare Nähe des altgermanischen Heerlagers in Betracht ziehen, der Gedanke nahe, dass hier bei der Vorliebe unserer Vorfahren für Quellen und Haine zu ihren Kultstätten eine engere Beziehung zwischen dem Lager und diesem herrlichen Flussquell bestanden hat.



Fig. 3. Hinter der Stadtmauer.

In der Ferne erhebt sich im Südosten das Grenzgebirge gegen die Provinz Sachsen, das Ohmgebirge, mit seinem bezaubernden Blick auf das Harzpanorama; im Süden winken uns die Berge des Hessen-

1) Über ähnliche Darstellungen der Synagoge vergl. Otte-Wernicke: Handbuch d. kirchl. Kunstarchäol. I, S. 501.

2) Mithoff: a. a. O. II, S. 179 und Titelvignette zu: Mittelalterl. Künstler und Werkmeister.

3) Wattenbach: Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter. I, S. 304.

landes, der Meißner, ja sogar der Herkules von Wilhelmshöhe ist dem bloßen Auge sichtbar, wie er, auf seine Keule gestützt, ausruht, als wollte er uns mahnen, hier ein wenig auf der Wanderschaft zu



Fig 4. Unterkirche in Duderstadt.

rasten und uns an diesem köstlichen Blick zu laben. Dort erheben sich die beiden Bergkegel, die Gleichen bei Göttingen, dort der langgestreckte Höhenzug des Göttinger Waldes mit den reizenden Punkten der Bruck und dem Hünenstollen und vor uns, zwischen wogenden Feldern, die silberglänzende Fläche eines kleinen Landsees, des Seeburger Sees mit seinem versunkenen und verwunschenen Schloss,[3]) dessen Glocken zuweilen noch dem Ohre des Eingeweihten tönen und aus dessen Fluten der Fischer statt Karpfen und Hechte schon oft Hausgerät in seinen Netzen herauszog; wird doch noch auf dem

---

3) Grimm: Deutsche Sagen I, S. 174 f.

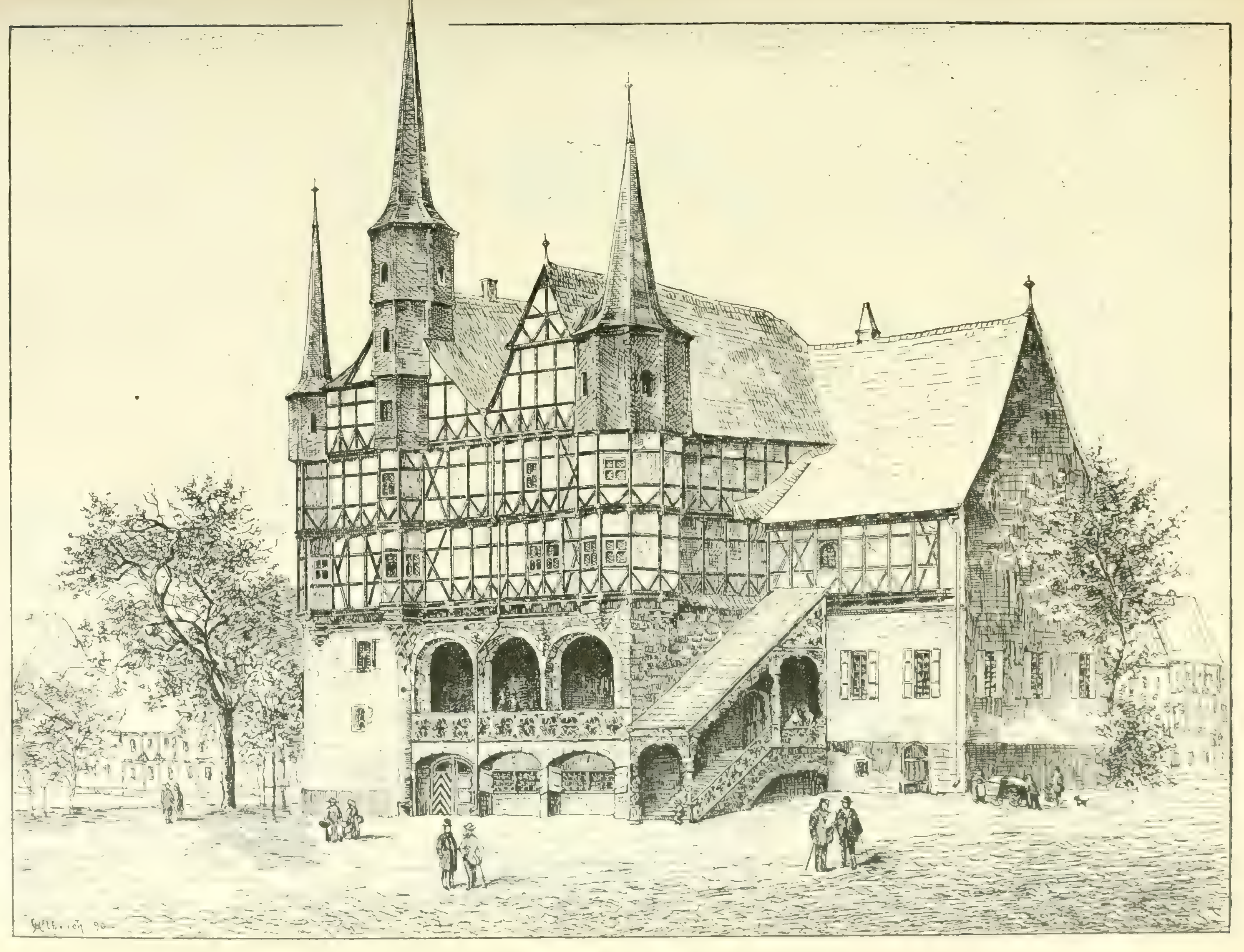


Fig 5 Rathaus zu Duderstadt

Rathause zu Duderstadt ein Bronzegrapen gezeigt, der aus dem Seeburger See gehoben wurde. Ob hier in grauer Vorzeit Pfahlbauten oder später eine Wasserburg gestanden, ist bis jetzt nicht ermittelt worden.

Zu unseren Füßen, in einem Kranze mächtiger hundertjähriger Linden, mit Wall und Graben und zahlreichen Türmen liegt Duderstadt, das Ziel unserer Wanderung. Ein treffliches Bild von Südost,



Fig 6. Giebel am Rathaus in Duderstadt.

wie es einst auch Merian, aber mit mehreren Verzeichnungen aufnahm, kommt dem Auge des Lesers zu Hilfe (Fig. 1). Einst ein durch Handel und Gewerbe blühendes Städtchen, Mitglied der Hansa, an der wichtigen Handelsstraße gelegen, die vom Norden über Braunschweig und südlich über Augsburg nach Italien den Verkehr vermittelte, hat es durch das vernichtende Geschick der Stürme und Kämpfe auf unserem heimatlichen Boden das unverdiente Schicksal der Vergessenheit mit manchen benachbarten Schwesterstädten geteilt.

„Tutersteti" findet sich zum ersten Male in der Geschichte in jener Urkunde vom Jahre 929, durch welche Kaiser Heinrich I., wie schon oben angedeutet, die Familiengüter Quitlingaburg, Palithi (Pöhlde), Nordhuse, Grona bei Göttingen, seiner zweiten Gemahlin Mathilde zum unveräußerlichen Leibgedinge oder Wittume vermachte.[1] Nach der Lebensbeschreibung dieser frommen Königin (Vita Mathildis, Leibniz I. S. 198) musste sie später auf Befehl ihrer Söhne diese Erbgüter wegen angeblicher Verschwendung verlassen und weilte inzwischen zu Engern im Hochstift Osnabrück, bis sie von Otto selbst, der sein Unrecht einsah und dem seit Verstoßung der Mutter nichts glücken wollte,[2] auf das ehrfurchtsvollste nach Hofe zurückrief und in Begleitung seiner Gemahlin Edith von Grona mit fürstlichen Ehren einholte und fußfällig um Verzeihung bat. Nach Mathildens Tode 14. März 968 fiel die Mark Duderstadt an Otto I. und darauf an dessen Sohn Otto II., welcher sie 974 dem Stifte Quedlinburg schenkte, wo später seine Schwester Mathilde die Äbtissinwürde bekleidete. Wegen bedeutender Verwaltungsschwierigkeiten belehnte die Äbtissin Gertrud 1236 unter Zustimmung des Konvents und der vornehmsten Stiftsministerialen den Landgrafen Heinrich Raspe von Thüringen für 1120 Mark Silber mit der Mark Duderstadt; sie fiel aber durch Erlöschen des landgräflichen Mannesstammes mit Heinrichs Tode an Quedlinburg zurück. Jetzt kam Duderstadt als Lehen an Braunschweig und zwar unter Herzog Otto I. im Jahre 1247, unter dessen wohlwollender Herrschaft die Stadt viele Vorteile genoss und vor allem den Lindenberg, einen noch jetzt sehr beliebten Ausflugsort, mit städtischen Forsten erhielt. Unter ihm wurde auch die Befestigung der Stadt angelegt. Fast ein Jahrhundert blieb Duderstadt unter braunschweigischer Lehnshoheit, bis es in der Zeit von 1334—1358 in drei Teilen an das Erzbistum Mainz verpfändet wurde, welches seine Herrschaft bis zum Beginn der Reformation fast über das gesamte Eichsfeld ausdehnte. Die Zeiten unter Kurhut und Krummstab waren für das Eichsfeld gesegnete gewesen, um so mehr sollte es nun unter religiösen und bürgerlichen Wirren der kommenden Zeit leiden. Zuerst kamen über das Land die Schrecken des Bauernaufstandes unter Thomas Münzer in ihrem vollen Maße. 1525 rückte dessen Genosse Pfeiffer mit zwei Heerhaufen gegen das Eichsfeld sengend und brennend und fand sogar zweifelhaften Anhang in Duderstadt. Die Klöster zu

1) Vergl. Sickel: D. Urkund. d. deutsch. Könige und Kaiser. I. Bd. Heft 1, S. 55, Nr. 20.

2) Wolf: Gesch. von Duderstadt. Göttingen 1803, S. 37.

lich durch Kaiser Rudolf II. 1578 zu Gunsten der Katholiken entschieden wurde.

Im folgenden Jahrhundert sollte das Eichsfeld und damit auch Duderstadt alle Schrecken des dreißigjährigen Krieges durchkosten, unter der Besatzung beider Parteien in gleicher Weise leidend, denn was die feindlichen Schweden den Bewohnern gelassen, diente den freundlich gesinnten Kaiserlichen zum Unterhalt und zur Verstärkung. Namentlich brandschatzte Christian von Braunschweig das Land in härtester Weise. Eine Buße von 100000 Thalern legte er ihm zur Strafe auf, von denen er ein Drittel sofort erhielt. Nachdem er 1626 den vergeblichen Versuch gemacht hatte, den Rest einzutreiben, ließ er das Kloster Gerode und 17 Dörfer verbrennen und für 20000 Thaler Vieh wegtreiben.

Vor dem Eindringen der Dänen schützte Tilly Duderstadt, der hier mit Wallenstein zusammentraf. Indes fiel es 1632 dem Herzog Wilhelm von Weimar, der nach der Eroberung Göttingens gegen das Eichsfeld rückte, in die Hände, der es aber einer Pappenheimschen Truppe wieder überlassen musste, die andererseits sich dem Herzog Georg von Braunschweig zu ergeben gezwungen wurde. Das Banersche Korps machte 1641 den Hatzfeldschen Truppen Platz, denen sofort die Truppen des Generals Königsmark auf dem Fuße folgten, der die Schleifung der Befestigungswerke Duderstadts und 22000 Thaler Kontribution verlangte. So ausgesogen und verwüstet kam das Eichsfeld 1650 wieder unter den Kurhut von Mainz. Nun kam eine Zeit der Erholung von den furchtbaren Leiden, die aber zu kurz war, um das Land wieder auf seinen früheren Wohlstand zu erheben. Die Ansätze zu neuem Aufschwung wurden durch den siebenjährigen Krieg wieder vernichtet. Da Kurmainz zu der kaiserlichen Partei gehörte, so lag das Eichsfeld wie eine Insel umschlossen von den Verbündeten Preußens, Hannoveranern, Hessen und Braunschweigern. Französische Heerhaufen, welche zu dem Soubiseschen Korps in Sachsen stoßen sollten, durchzogen das Land, um bald nach der Niederlage bei Rossbach das Eichsfeld abermals heimzusuchen und dann den nachrückenden Preußen Platz zu machen. So wechselte der Besitz von Duderstadt zwischen Freund und Feind, und beim Abschluss des Hubertsburger Friedens war das Eichsfeld abermals vollständig in seinem Wohlstande zerrüttet. Indes nahm durch den regen und fleißigen Sinn seiner Bewohner die Tuchfabrikation mit der Zeit einen nicht unerheblichen Aufschwung.



Fig. 7. Vom Treppenhaus des Rathauses in Duderstadt. Bogen am Eingang (von aussen).

Worbis, Teistungenburg, Gerode, Pöhlde u. a. fielen den Wütenden zum Opfer. Was in diesen Stürmen an Kunstschätzen auch in den eichsfeldischen Klöstern vernichtet ist, wer möchte davon ein betrübendes Bild entrollen! Nun folgte nach dem Siege bei Frankenhausen noch die gerechte Strafe durch die exekutirenden Truppen der verbündeten Fürsten; Kontributionen lasteten fortan schwer auf dem Lande. Dazu kam der Schrecken aller Schrecken, die Pest, die furchtbar 1555 und in den folgenden Jahren wütete und ihren Höhepunkt zu Anfang des 17. Jahrhunderts erreichte, wo in Duderstadt an 2000 Menschen hinweggerafft wurden.

Hierzu kamen als weiteres Übel die Religionsstreitigkeiten. Da der energische Erzbischof Daniel Brendel von Homburg nicht geneigt war, der neuen Lehre das Feld zu räumen, kam es in Duderstadt zwischen dem protestantischen Rat und dem Erzbischof zu einem hartnäckigen Streit um den Besitz der prächtigen gotischen Oberkirche, der schließ-

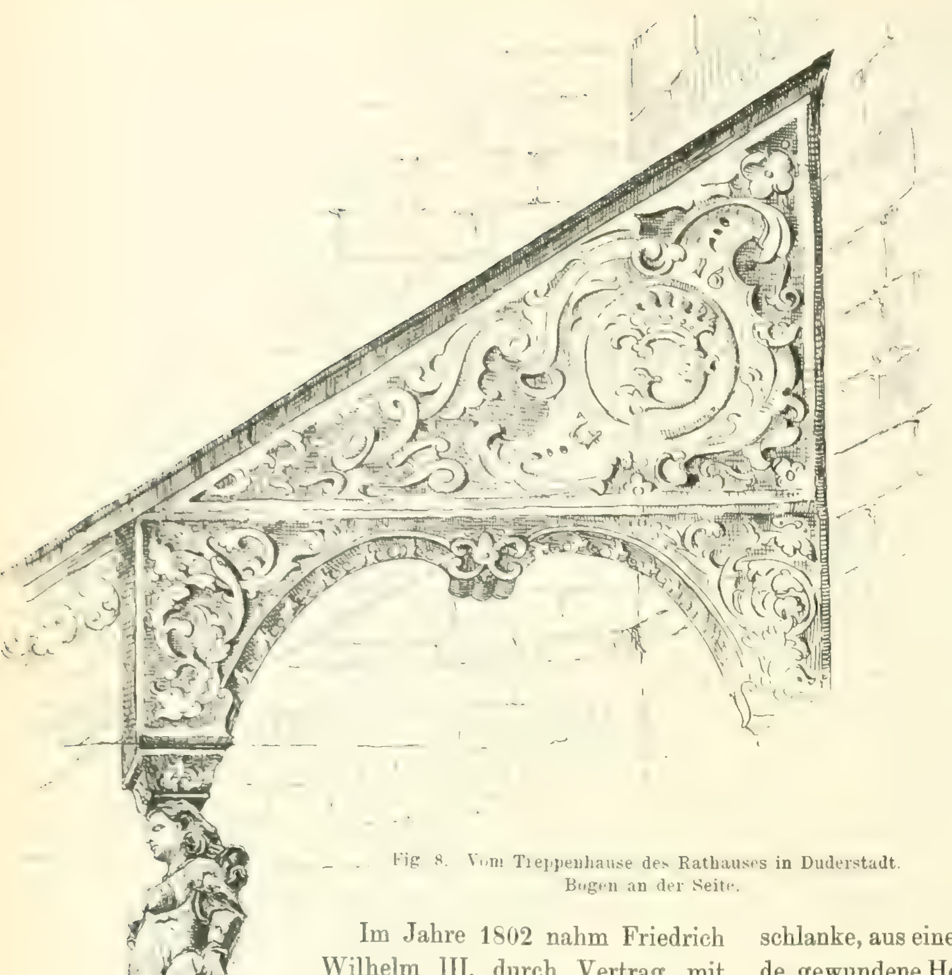


Fig. 8. Vom Treppenhause des Rathauses in Duderstadt. Bogen an der Seite.

Im Jahre 1802 nahm Friedrich Wilhelm III. durch Vertrag mit Frankreich Besitz von dem Eichsfelde, und im folgenden Jahre weilte er selbst mit seiner edlen Gemahlin Luise in den Mauern Duderstadts, um die Huldigung der Stadt und das Gelöbnis ihrer Treue entgegenzunehmen, ein Gelöbnis, das bald darauf die Feuerprobe bestehen sollte. Nach den Unglückstagen von Jena und Auerstädt eilte die edle Dulderin flüchtend von Weimar über Erfurt, Langensalza und Mühlhausen durch das Eichsfeld, wo sie am 14. Oktober in Heiligenstadt übernachtete, um schon am folgenden Morgen nach Berlin weiterzureisen, wo sie am 17. Oktober eintraf.[1]) Für das Eichsfeld wiederholte sich abermals das wechselvolle Geschick des Krieges, bis der Friede von Tilsit es von Preußen trennte und dem Königreich Westfalen einverleibte. In den glorreichen Jahren der Erhebung bewies sich von neuem der treue Sinn der hartgeprüften eichsfeldschen Bevölkerung. Durch den Wiener Kongress kam 1816 indes ein Teil des Eichsfeldes, und zwar der nördliche des Untereichsfeldes an das Königreich Hannover, der im Jahre 1866 durch Einverleibung an Preußen zurückfiel.

Soviel von der Geschichte des freundlichen Städtchens, das wir nun betreten, nachdem wir die äußere Befestigungslinie, den Wall passirt haben. Wir nehmen unsern Weg durch das *Westerthor* (Fig. 2 und 3), das einzige, aber in seiner ursprünglichen Gestalt von 1424 vortrefflich erhaltene Thor der inneren Stadtmauer, die noch großenteils mit Resten von Mauertürmen uns an die einstige Wehrhaftigkeit der Stadt erinnert. Die hohe spitzbogige, überwölbte Durchfahrt, die gekuppelten Lichtöffnungen der verschiedenen Geschosse, der mit Ecktürmchen geschmückte Zinnenkranz, der schlanke, aus einem Quadrat in ein Polygon übergehende, gewundene Helm verleiht dem massiven, festen Bau ein imposantes Ansehen. Die übrigen Thore, das Oberthor (valva superior), 1370 neu erbaut, wurde 1811/12 abgerissen[1]), das Steinthor (valva lapidea) schon 1276 erwähnt, ist seit ungefähr Mitte dieses Jahrhunderts verschwunden; es besaß eine künstliche Uhr, von welcher noch eine $^1/_2$ m hohe Büste auf dem Rathause bewahrt wird. Es ist das Wahrzeichen von Duderstadt, das „Andreisken“, ein „Tarneisname“ (Spitzname) für die Bürger, ein fratzenhaftes Männchen mit Spitzhut, Höckernase und Knebelbart, welches stundenweise durch Verbeugen seine Reverenz machte. Auch das Neuethor ist nicht mehr erhalten. Eilen wir indes durch die Straßen mit ihrem mittelalterlichen Gepräge zu den wichtigeren Bauwerken, die an der Hauptverkehrsader der stattlichen Marktstraße liegen. Zunächst fesselt der herrliche gotische Bau der Ober- oder St. Cyriacuskirche unser Auge, dessen Westfront mit dem wertvollen Portal und zwei massiven, 62,51 m hohen Türmen, von dem Altmeister gotischer Baukunst auf

1) Werner: Das Eichsfeld. Heiligenstadt 1886. S. 191.

1) Jäger: Duderstadt im Mittelalter. Hildesheim 1886.

niedersächsischem Boden, Geheimrat *Hase* zu Hannover nach dem verheerenden Brande von 1852 restaurirt worden ist. Es ist eine dreischiffige Hallenkirche, im Jahre 1394 von Meister *Knoke* begonnen 64,84 m lang und 23,95 m breit. Bei der bedeutenden Höhe des Mittelschiffes von 16,94 m mit seinen mächtigen achteckigen und mit Diensten versehenen Pfeilern, seinen Netzgewölben, seinem langgestreckten, aus dem Achteck geschlossenen Chor, den neuere Glasgemälde schmücken, macht das Innere einen bedeutenden Eindruck. An Schnitzwerken bewahrt die Kirche noch ein gut restaurirtes Triptychon, sowie eine heil. Sippe aus dem 16. Jahrhundert, diese mit recht charakteristischen Köpfen, jenes mit originellem Maßwerk.

(Schluss folgt.)

REMBRANDTS RADIRUNGEN.

VON *W. VON SEIDLITZ.*

MIT ABBILDUNGEN.

II.

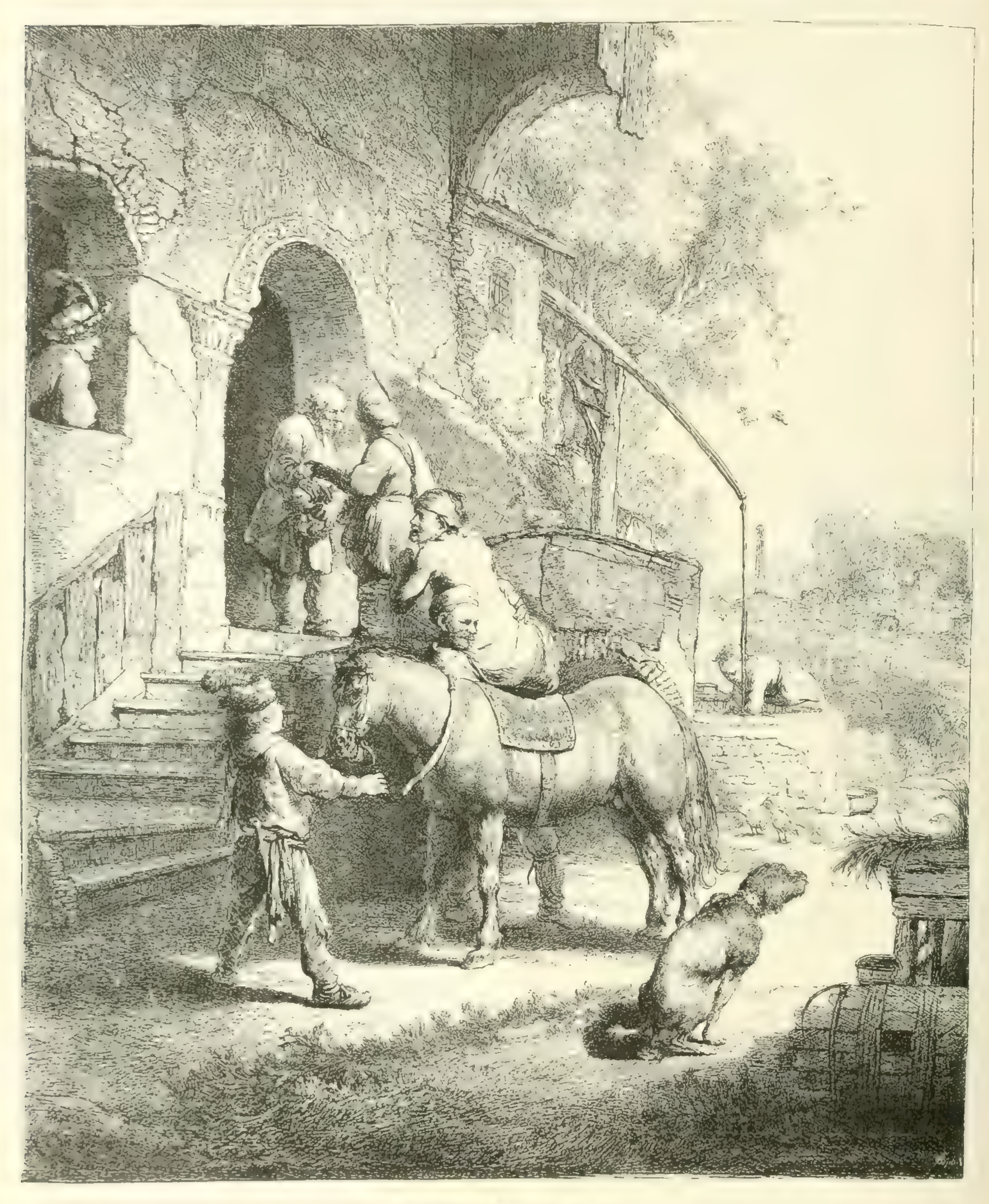
Die dreißiger Jahre.



IT DER zu Ende des Jahres 1631 erfolgten Übersiedelung nach Amsterdam schloss die Jugendperiode, die eigentliche Lernzeit für Rembrandt ab. Durch die einen ganz neuen Ton anschlagende Anatomie des Dr. Tulp, die er noch 1632 beendigte, wurde er mit einem Schlage der gesuchte Modeporträtmaler der Weltstadt. Nicht lange freilich ließ er sich in solcher Weise durch das Publikum seine Wege vorschreiben; schon von 1635 an werden, wie Bode hervorgehoben hat, die auf Bestellung gemalten Bildnisse wieder seltener. Dafür gab er sich um so stärker der Freude am Erfinden und der Lust am völlig selbständigen Schaffen hin. Wie seine Selbstbildnisse von 1632 an einen ganz veränderten, weit ernsteren und gesetzt männlichen Charakter tragen, so bekunden fortan auch seine übrigen Radirungen den vollständigen Wandel, der mit seiner Persönlichkeit vor sich gegangen war. Sie stellen nicht mehr vornehmlich bloße Studien dar, befleißigen sich auch keiner so miniaturartigen Feinheit, betonen nicht mit solcher Rücksichtslosigkeit die Gegensätze von Licht und Schatten, sondern führen uns mehr und mehr abgeschlossene, in sich abgewogene Kompositionen vor, die den Stempel ihres Schöpfers an sich tragen und stets neue Einblicke in den Reichtum seiner Phantasie gewähren.

Das Hauptwerk aus dieser Zeit des Umschwungs ist ohne Zweifel der *barmherzige Samariter* (90), ein Blatt, das überhaupt zu den Meisterleistungen Rembrandts gehört. (Siehe die Abbildung.) Das Datum 1633 ist erst der letzten Abdrucksgattung beigefügt; dass das Blatt aber bereits im Jahre 1632 entstanden ist, beweist die Bezeichnung, die Rembrandt selbst auf einem Exemplar des zweiten Zustands angebracht hat. Ein Vergleich mit dem Rattengiftverkäufer (121) und dem Perser (152), die beide von 1632 datirt sind, zeigt auch zur Genüge, dass die letztere Jahrzahl die richtige ist. Seymour Haden will freilich das Blatt Rembrandt überhaupt absprechen, nicht sowohl im Hinblick auf die Komposition, die uns in einem annähernd gleich großen, durchaus noch der Jugendzeit des Meisters angehörenden Gemälde bei Sir Richard Wallace in London erhalten ist, als vielmehr in Betracht der Ausführung; doch lässt sich die Eigenhändigkeit nur in Bezug auf einige Nebendinge, wie namentlich den geschmacklos angebrachten, in eigentümlich punktirender Weise durchgeführten Hund, die Geräte rechts die wolligen Gräser im Vordergrunde, die ungeschickt gezeichneten Hühner, das gestrichelte Blattwerk der Bäume bezweifeln. Diese Teile wird Rembrandt wohl Schülerhänden überlassen haben — der Hund findet sich auf dem Gemälde überhaupt noch gar nicht vor —, die feine Durchführung des Übrigen, ohne die die ergreifende Charakterisirung der Gesichter überhaupt kaum möglich wäre, ist aber durchaus sein Werk und stimmt mit der Behandlungsweise der Mehrzahl seiner Radirungen aus diesem und den nächsten Jahren überein. Auch die Thatsache, dass eine Radirung von ihm sich mit einem seiner Gemälde genau deckt,

also eine Wiederholung dieses Gemäldes bildet — was noch durch den Umstand bestätigt wird, dass



Der barmherzige Samariter (B. 90)

in dem vorliegenden Fall der Abdruck das Bild von der Gegenseite darstellt, so dass also die Radirung auf der Platte selbst mit dem Gemälde auch in Bezug auf die Wendung der Figuren übereinstimmt — steht in dieser frühen Zeit gar nicht vereinzelt da: die große Kreuzabnahme vom folgenden Jahre weist dasselbe Verhältnis auf.

Gewisse Ungeschicklichkeiten, die freilich in

dieser Zeit nicht allein dastehen, lassen sich nicht verkennen: das Pferd drängt sich breit vor; der phantastisch aufgeputzte Junge, der es hält, und der zu groß geratene Mann im Fenster lenken die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ab; die füllige Glätte und die hölzerne Beinstellung des Pferdes wirken nicht gerade angenehm, sind jedoch für Rembrandts Jugendwerke, wenigstens für die Gemälde, bezeichnend. Wendet man nun aber seinen Blick der Behandlung dieses Gemäuers zu, dessen beschatteter Teil über der Eingangsthür bei geistreich freiem Spiel der Nadel seine volle Durchsichtigkeit bewahrt; gewahrt man das liebevolle Verständnis, womit diese verwitterte, von einstiger Pracht zeugende Architektur vorgeführt ist, die durch ihre phantastische Fremdartigkeit den entlegenen Schauplatz des Vorgangs andeuten soll, so überzeugt man sich davon, dass hier derselbe malerische Sinn waltet, der den Künstler auch in den verkommensten Bettlergestalten den Strahl des Göttlichen — oder Natürlichen — erkennen ließ, dass also das Werk als Ganzes von Rembrandt selbst auch auf die Platte gebracht worden sein muss. Die Betrachtung der Hauptfiguren, als des Kerns der Darstellung, lässt aber hierüber endlich gar keinen Zweifel mehr aufkommen.

Hier ist nichts von pathetischem, an den Beschauer sich wendendem Heroentum zu gewahren; die Teilnehmer der Handlung sind ganz mit sich beschäftigt, ganz bei der Sache. In Haltung, Miene und Gebärde ist jeder von ihnen durchaus von dem erfüllt, was ihn innerlich bewegt. Diese aus ernstester Vertiefung in den Gegenstand hervorgehende Kraft der Phantasie, die den Künstler befähigt, sich die Gestalten bis zu höchster Lebendigkeit innerlich zu vergegenwärtigen, indem er sie von einer bestimmten Thätigkeit völlig durchdrungen sein lässt, hebt Rembrandt weit über alle anderen Künstler empor, umgrenzt das ihm vor allem eigentümliche Bereich der Kunst und tritt hier zum erstenmal in voller Deutlichkeit hervor. Mit der ganzen Anspannung seiner Kraft hebt der Knecht den schmerzvoll an den Mauerrand sich klammernden Verwundeten vom Pferde; diesem Bilde der Hilflosigkeit aber stellt sich in sofort verständlicher Weise gegenüber die Gruppe des in ruhiger Verhandlung mit dem Wirt begriffenen Samariters, auf der Höhe der Freitreppe, als eine tröstliche Schilderung liebevoller Fürsorge. Namentlich in der Gestalt des greisen Wirts mit seinen schlottrigen Beinen und seinem gutmütig ernsten Gesichtsausdruck feiert die Kunst des Meisters ihren höchsten Triumph. Wie er das empfangene Geld in seinem Beutel sorgfältig bergend mit ehrerbietiger Aufmerksamkeit den Weisungen des Samariters lauscht, das prägt sich tief und überzeugend in das Gemüt des Beschauers ein, trotz oder vielmehr gerade wegen der schlichten Natürlichkeit, die hier mit vollendeter Meisterschaft erfasst ist.

Während Goethe sich veranlasst gesehen hat, auf Grund dieses Blattes einen Aufsatz über „Rembrandt als Denker“ zu schreiben, glaubt Seymour Haden dem Meister den Ruhm der Erfindung schmälern zu müssen, weil Jan van de Velde diesen Gegenstand bereits früher in einem Stich behandelt habe. Die Szene, die van de Velde vorführt, ist aber ganz anders aufgebaut, weicht in den Einzelheiten von der Rembrandtschen durchaus ab und zeigt endlich einen Nachteffekt bei Fackelbeleuchtung. Die Übereinstimmung ist also nur eine ganz äußerliche und für die Beurteilung des Rembrandtschen Werkes völlig belanglose.

Einer größeren Popularität noch als der barmherzige Samariter mag sich unter Rembrandts Jugendschöpfungen die häufig reproduzirte große *Erweckung des Lazarus* (73), aus dem Jahre 1653, erfreuen. Als Höhepunkt und Abschluss einer bestimmten, vom Künstler während dieser Jugendzeit verfolgten Richtung nimmt sie fraglos einen wichtigen Platz in seinem Gesamtwerk ein: für das Wesen Rembrandts ist sie aber nur von eingeschränkter Bedeutung. Denn hat hier auch Rembrandt, in Fortführung seines schon früher hervorgehobenen durch die Zeitrichtung beeinflussten Strebens nach eindrucksvoller Dramatik, ein Werk geschaffen, das mit den stärksten Mitteln auf eine bestimmte Wirkung hinarbeitet und dabei, wie dies durch den kräftigen Rahmen noch besonders hervorgehoben wird, eine durchaus in sich abgeschlossene Komposition bietet, so machte sich gerade diese Wirkung als eine absichtliche fühlbar, da sie nicht in der Natur des Künstlers begründet war, sondern offenbar nur aus einer Täuschung über Beruf und Fähigkeit hervorging. Wohl versuchte sich Rembrandt, obgleich er schon von Anbeginn an auch die ihm eigentümliche und seinem Naturell entsprechende Richtung auf das innerlich Gemütvolle gepflegt und sie sogar in der letzten Zeit mit wachsendem Bewusstsein betont hatte, noch in den nächstfolgenden Jahren, bis 1636, mehrfach auf dem Gebiete des Dramatisch-Bewegten und Pathetischen: aber schließlich, nachdem er noch seine Kraft zu dem Riesenbilde der Schönbornschen Galerie in Wien, der Blendung Simsons, gesammelt hatte, muss

er sich doch davon überzeugt haben, dass er sich irrte, wenn er in dieser Richtung das für seine Begabung geeignete Feld suchte. Denn von da an bildet er sich immer mehr in seiner Eigenart aus, allmählich freilich, aber stetig fortschreitend, bis er in den fünfziger Jahren, nach schweren Prüfungen, in dem Gefühl der beginnenden Vereinsamung, jene Höhe erstieg, die nichts mehr von Pose wusste, sondern eitel Schlichtheit und herzergreifende Natürlichkeit bot, wie kein anderer Künstler sie überzeugender zu fassen gewusst hat. Im Lazarus aber herrschen noch aufdringliche Beweglichkeit und übertriebene Phantastik vor.



Die Erweckung des Lazarus. B. 73.

Die schauerliche durch einen breit einfallenden Lichtstrom überflutete Finsternis der weiten Höhle stimmt die Seele des Beschauers zu erwartungsvollem Bangen. Während nun auf das Geheiß des Heilands, dessen Gestalt sich zu übermenschlicher Höhe emporreckt, das abgezehrte Gespenst sich unter Ächzen und Stöhnen aus der Erde hervorarbeitet, wirken die

vor Verwunderung starren Gesichter und die zu drastischer Gebärde emporgehobenen Arme der Umstehenden in unmittelbar verständlicher Weise. Der Eindruck des Wunderbaren ist also durchaus erreicht. Aber das Wunder ist nicht in menschlicher Weise erklärt, nicht in künstlerischer Hinsicht verarbeitet und überwunden. Der in imponirender Ruhe und würdevoller Haltung dastehende Christus macht mehr den Eindruck eines Mannes, der eine Vorstellung giebt, als den aus der Tiefe seiner Persönlichkeit wirkenden Heiligen. Die Zuschauer mit ihren übertriebenen und zu einförmig wirkenden Bewegungen verraten mehr Staunen als innige Anteilnahme. Unter dem ungestümen Drang des Künstlers nimmt der Felsen, in welchen das Grab gehauen ist, fast die Form eines riesigen reich geschnitzten Bettes an, worüber sich der geraffte und mit Waffen behangene Vorhang gleich einem Betthimmel ausdehnt; die liebevolle, bis zur äußersten Vollendung getriebene Durchführung dieser als bloßes Beiwerk dienenden orientalischen Waffen aber lenkt wiederum die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ab und lässt uns des Eifers gedenken, womit Rembrandt solche Raritäten zu sammeln pflegte [1]). Das alles lässt uns durchaus den Worten Bode's (Studien, S. 428) beistimmen, dass wir uns angesichts dieses und ähnlicher gleichzeitiger Werke „selten des Eindrucks einer fremdartigen Kälte, ja zuweilen selbst einer gewissen Rohheit erwehren können, der dadurch hervorgerufen wird, dass sich in jenen Kompositionen das Erhabene häufig zum Pathetischen, das Gewaltige zum Gewaltsamen und Schrecklichen steigert", wozu noch „der fremdartige, von seinen Lehrern und Vorgängern überkommene barocke Zug kommt, der sich in Rembrandt erst allmählich zum Phantastischen mildert."

Wird das Werk in solcher Weise als eine Weiterführung des von den Vorgängern übernommenen dramatischen Darstellungsprinzips aufgefasst, so liegt gar keine Veranlassung vor, es gleich Seymour Haden dem Meister abzusprechen. Selbst angesichts der feinen und an sich durchaus zutreffenden Bemerkungen Middletons (in der Academy, 1877) über Verschiedenheiten in der Ausführungsweise braucht man nicht den Zuschauerkreis als das Werk eines Schülers anzusehen. Denn Typen und Behandlung sind hier durchaus die von seinen Bettlergestalten her bekannten, während die größere Zusammenfassung und Vertiefung der Schatten bei dieser reichen und bewegten Komposition aufs deutlichste ein in der Entwicklung des Künstlers notwendiges, wenn auch verhältnismäßig kurzes Übergangsstadium bezeichnen, während dessen er — bis etwa 1635 — in den Beleuchtungseffekten die äußerste Kraft der Gegensätze zur Darstellung zu bringen sich befleißigte.

Gerade weil es sich beim barmherzigen Samariter wie bei der großen Erweckung des Lazarus um Schöpfungen einer vorwärtsstrebenden aber in ihren Zielen noch nicht gefestigten Übergangszeit handelt, müsste bei diesen Blättern verhältnismäßig länger verweilt werden.

Dem letztgenannten schließen sich sowohl durch die starke Gegenüberstellung von Licht und Schatten als auch durch ein gewisses forcirtes Pathos, das sich in heftigen Armbewegungen und einem übertriebenen Gesichtsausdruck äußert, mehrere in dieser Zeit entstandene Blätter an, von denen das am feinsten durchgeführte, *der blutige Rock* (38), von Seymour Haden folgerichtiger aber grundloser Weise gleich der Erweckung des Lazarus verworfen wird. Bemerkenswert ist, dass der auf beiden Blättern angebrachte Zusatz: van Rijn auch auf den Gemälden nur während derselben Jahre 1632 und 1633 vorzukommen scheint (s. Bode, Studien S. 386, 408, 438). — Die kleine Flucht nach Ägypten (52), gleichfalls von 1633, giebt freilich zu Zweifeln Anlass, da die Gesichtstypen nicht genau den bei Rembrandt üblichen entsprechen und es sonst auch nicht seine Sache zu sein pflegt, Tieren so menschlichen Ausdruck zu geben, wie hier dem Esel. — Wenn man aber jetzt ziemlich allgemein geneigt ist, ihm die *Fortuna* (111), die er in demselben Jahre als Illustration für ein Buch lieferte, zu entziehen, indem man ihm nur deren Entwurf belässt, so ist dagegen anzuführen, dass trotz der flotteren, breiteren und lockereren Durchführung sich dies Blatt sowohl dem h. Hieronymus von 1632 (101) wie sämtlichen Schöpfungen des folgenden Jahres 1634 durchaus anschließt. An der Fülle und mannigfaltigen Bewegung der Figuren erkennt man, wie Rembrandt sich an der Freiheit, die er in der Behandlung des Materials errungen, ergötzte, während ihm die Hauptfigur freilich nicht sonderlich gelungen ist. Merkwürdig ist auch in diesem Zusammenhange, dass Rembrandt kaum je sonst Schiffe gemalt hat, als gerade in diesem Jahre: nämlich das sogen. Petrusschifflein im Besitz von Mr. Adrian Hope in London.

1 Siehe die Verse von Pels:

Die door de gansche Stad op bruggen en op hoeken (Straßenecken),
Op Nieuwe en Noordermarkt zeer ijv'rig op ging zoeken
Harnassen, Moriljons (Helme), Japonsche Ponjerts (Dolche), hout Stoffen,
En rafelkragen, die hiy schilderachtig vond.

Endlich bleibt noch eine Radirung aus dem Jahre 1633 zu betrachten übrig, die größte, die er



Die Verkündigung an die Hirten (B. 44).

bis dahin angefertigt hat: die *Kreuzabnahme* (81). Hier trifft wieder der seltene Umstand ein, dass eine Radirung des Meisters mit einem seiner Gemälde übereinstimmt, und zwar mit jenem Bilde in München, das zu der im Jahre 1633 begonnenen für Friedrich Heinrich von Oranien bestimmten Folge von Passionsdarstellungen gehört. Da es zwei und zwar gleich große Redaktionen dieser Platte giebt, eine in

der Ätzung völlig missglückte, die wesentlich eigenhändig gewesen zu sein scheint, und eine noch in demselben Jahr ganz neu gestochene, so ist es schon von vorn herein sehr unwahrscheinlich, dass Rembrandt an der zweiten stark mit thätig gewesen sei. Der Augenschein lehrt denn auch, dass er dabei wahrscheinlich nur den Körper des Gekreuzigten, dessen kraftlos sich schrumpfende Haut vorzüglich wiedergegeben ist, und etwa noch die beiden den Leichnam an den Armen haltenden Männer selbst radirt haben wird, während die übrigen Köpfe einen von Rembrandts Weise durchaus abweichenden Typus von leerem oder weichlichem Ausdruck zeigen. — Hier kann gleich das Gegenstück zu diesem Blatte, das große *Ecce homo* (77) von 1636 (eigentlich 1635), angereiht werden, da die gleichmäßige ziemlich handfeste Durchführung und die zum Teil brutale Charakterisirung der Köpfe nur den Gedanken an eine Leitung und Überwachung der Arbeit durch Rembrandt aufkommen lassen, nicht aber an eine weitere ins Gewicht fallende Mitbeteiligung. Wenn trotzdem das Blatt durchaus als sein Eigentum anzuerkennen ist, so geschieht das, weil er selbst es als solches ausgegeben hat; die Bewunderung, die es von manchen Seiten erfährt, kann aber nur der ergreifenden Komposition, nicht so sehr der Arbeit der Radirnadel gelten.

Für das Jahr 1634 bildet die nebenstehend reproduzirte *Verkündigung an die Hirten* (44) das Meisterwerk Rembrandts. Starke Gegensätze von Licht und Dunkelheit verwendet er auch hier; aber er nutzt sie zugleich als Grundlage eines neuen Kompositionsprinzips aus und baut auf ihnen, unter Zuhilfenahme der vermittelnden Zwischentöne, eine farbige bildmäßig in sich abgeschlossene Wirkung auf. Dieses ohne Beihilfe bunter Farben geschaffene Werk ist daher als das erste anzusehen, worin er die Grundsätze des ihm eigentümlichen Helldunkels angewendet hat. Wie er allmählich zu solchem Ergebnis gelangt ist, zeigt der unvollendete (in Dresden und London bewahrte) Zustand, worin sich das Licht noch über eine viel größere Fläche verbreitete und sich härter von der Dunkelheit schied. Die Kompositionsweise aber, die er hier anwendet, ist die der diagonalen Anordnung des Lichteinfalls, wodurch in der andern Diagonale zwei scharf von einander gesonderte und sich das Gleichgewicht haltende dunkle Massen gewonnen wurden. Oben in der einen Ecke des Blattes öffnet sich plötzlich der Himmel und in dem von der Taube, dem heiligen Geist, ausstrahlenden Licht erscheint der verkündigende Engel, während zahllose Scharen von Engelputten in wildem Wirbeltanze die Lichtquelle selbst umschwirren. Dieser summenden Ausgelassenheit oben entspricht in der entgegengesetzten Ecke unten das Gewirr der aus dem Schlaf geschreckten Herde, die dem blendenden Lichtstrahl zu entfliehen sucht, während ein Teil der Hirten wie erstarrt auf dem beleuchteten Stück Erde verharrt. — Den hellen Teilen aber tritt unten wie oben die vollständige Dunkelheit, sie noch stärker hervorhebend, gegenüber. Oben ist es das undurchdringliche Dunkel der Nacht, worin sich die hoch aufragenden Wipfel der Palmen und Zedern verlieren; ein Ruhepunkt gegenüber dem bunten Wirbel des Engelreigens. Unten schweift der Blick über die Schummer eines Thals, in dessen Fluss sich die Feuer von Hirten, die am jenseitigen Ufer lagern, spiegeln; und weiterhin schweift er über Wälder und Hügel bis zu dem fernen von einem unbestimmten Licht schwach erleuchteten Höhenzuge. Durch die liebevoll eingehende Behandlung des Laubwerks wird hier der phantastische Eindruck des Ganzen noch erhöht.

Diese Komposition in ihrem nicht im geringsten in Überfülle ausartenden Reichtum bildet das Hauptwerk der Sturm- und Drangperiode Rembrandts. Wie kein anderes ist es durch seine lebendige Ursprünglichkeit geeignet sowohl die Natur des Künstlers in ihrer ganzen Tiefe als auch die Mittel, deren er sich zur Verkörperung seiner Ideen bediente, klarzustellen.

Da es sich dabei um die Darstellung einer Vision, also um eine wahrhafte Dichtung handelt, so waren sein ausgesprochener Hang zur Phantastik wie seine überkräftige Individualität hier wie kaum in einem anderen Fall am Platze, um den Beschauer in den Bannkreis des Zaubers zu versetzen und ihn zum Glauben an das vorgeführte Wunder zu zwingen. „Besser als Rembrandt“, heißt es in Rembrandt als Erzieher (1. Aufl. S. 86), „hat niemand Geister zu sehen oder darzustellen gewusst; seine Engelsbilder sind an innerer und man möchte sagen spukhafter Wahrheit der Erscheinung nie erreicht worden. Der fühlbare Hauch des Ewigen umweht sie; sie sind Erzeugnisse des doppelten Gesichtes; das ist Spiritismus und Spiritualismus, wie er sein soll.“ Kein Zug erinnert an frühere Darstellungen desselben Gegenstandes; und mehr noch: kein späterer Künstler wird ihn irgendwie nachahmen können. Denn hier liegt nicht bloß Unabhängigkeit von etwaigen Vorbildern oder Gewöhnungen vor, sondern auch Unabhängigkeit von allem störenden Einfluss

des berechnenden Verstandes: nur das verstandesmäßig Erfassbare und Erfasste lässt sich aber nachahmen. Diese Darstellung ist aus dem völlig unverfälschten Empfinden und innern Schauen entsprungen; sie bildet einen Teil des *ganzen* Menschen, eine wahrhafte Schöpfung. Daher ihre Abgeschlossenheit, ihre Einheitlichkeit, ihre Vollendung, ihre Unnachahmlichkeit.

Gerade in diesem visionären Gegenstande bekundet sich Rembrandt deutlich als der Maler des Lebens, wie Vosmaer ihn genannt hat. Das Durcheinander der entsetzten Tiere kann er nie nach dem Leben gemalt haben, die fliegenden Engelputten hat er nie beobachten können, selbst die geheimnisvollen Schauer der nächtlichen Landschaft wird er nie an Ort und Stelle haben feststellen können: aber greifbar ist doch alles, bestimmt und daher überzeugend.

Vorab verdankt das Blatt seine Bedeutung dem Umstande, dass der Vorgang nicht von einem bestimmten daher notwendigerweise beschränkten Standpunkte aus erfasst ist. Rembrandt kam es nicht darauf an, die Szene zur Erbauung bibelkundiger Leser zu illustriren: dazu hätte weit weniger ausgereicht. Er schaute sie auch nicht als ein Wundermärchen, das ihm Gelegenheit geboten hätte, seine Kunstfertigkeit zu zeigen. Er versetzte sich endlich nicht an die Stelle der Hirten, deren Inneres nur Furcht und Verwunderung empfand. Sondern vom Standpunkte des Menschen aus, der da weiß, dass durch das hier verkündete Ereignis ein Riss in der Natur, in der ganzen Welt erfolgte, schilderte er den Vorgang. Deshalb konnte der Glanz des Himmels nicht blendend genug, die Freudigkeit der himmlischen Heerscharen nicht ausgelassen genug, das Entsetzen unter den Menschen und Tieren nicht drastisch genug und der Friede der Natur nicht lieblich genug geschildert werden.

Um dies Ziel zu erreichen, wählt er einen Ausschnitt aus der Natur, der Himmel und Erde umspannt, Ferne und Nähe; ist Landschafts-, Historien- und Tiermaler zu gleicher Zeit; baut seine Komposition nicht auf dem Umriss, den Einzelformen auf, sondern auf den Massen von Licht und Dunkelheit, auf den Gegensätzen von Bestimmtheit und Schummer. In der Durchbildung der Einzelheiten aber geht er, bei allem Festhalten des Eindrucks des Momentanen, Flüchtigen, Bewegten, bis zur größtmöglichen Bestimmtheit und Genauigkeit der Formen. Son dessin se fait oublier, wie Fromentin, Les maîtres d'autrefois, S. 366 sagt, mais n'oublie rien. Das sieht man am besten auf den unvollendeten Probedrucken dieses Blattes in Dresden und London, wo die Tiere nur flüchtig umrissen, noch nicht schattirt sind; der Umriss scheint nur so aufs Geratewohl hingeworfen zu sein; aber der vollendete Zustand zeigt, dass er dank seiner von keinem anderen Maler erreichten Treffsicherheit nicht einen einzigen Strich zu beseitigen, sondern nur die Umrisse auszufüllen hatte. Vosmaer (S. 217) erklärt das richtig damit, dass er nicht einen die Form umschließenden Umriss zeichnete, sondern nur die für den Charakter und die Bewegung entscheidenden Teile, also das Knochengerüst und die Muskeln andeutete, so dass das Tier weniger gezeichnet als modellirt war. Alles bei ihm sei nicht nur bis auf den letzten Strich richtig, sondern auch sprühend von Leben.

So bezeichnend dieses Blatt auch für seine Künstlerart ist, so darf doch nicht vergessen werden, dass in dieser Zeit wesentliche Eigenschaften des Rembrandtschen Charakters, und gerade die tiefsten, noch nicht zum Durchbruch gekommen waren. Allmählich stellt er sich seine Aufgaben höher, wählt danach seine Gegenstände und entfaltet erst nach Vorbereitungen, die Jahrzehnte dauern, die ganze Fülle, den ganzen Inhalt seines Gemüts. Der nächste große Schritt ist das Hundertguldenblatt, zu Ende der vierziger Jahre. Aber erst in den fünfziger Jahren gelangt Rembrandt zu voller freier Entfaltung seines Genius, erklimmt er die Stufe der Erhabenheit.

Christus in Emmaus (88) aus demselben Jahre 1634 und die Austreibung der Händler (69) von 1635 schließen sich in Auffassung und Behandlungsweise durchaus an die Verkündigung an. Letzteres Blatt wird in der alles niederreißenden Wucht der hier dargestellten Bewegung namentlich verständlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass zu derselben Zeit die Geschichte des Simson mit ihrer Gewaltsamkeit und entfesselten Kraft die Phantasie des Künstlers erfüllte. Wenn er auch zu gleicher Zeit noch mehrere Darstellungen biblischen Inhalts schuf, so kann das Blatt mit Joseph und Potiphar (39) doch nur von dem Systematiker unter die Historienbilder eingereiht werden, da es thatsächlich nichts anderes als ein Sitten- oder vielmehr Unsittenbild ist, freilich eines von überzeugendster Wahrhaftigkeit.

Die Werke der Jahre 1635 bis 1638, von denen das große Ecce homo bereits erwähnt worden ist, können hier im Zusammenhange behandelt werden, da sie allesamt einer Übergangszeit, einer Periode angehören, da Rembrandt seinen Stil und damit auch seine Behandlungsweise wechselte. Die Jugend-

zeit, in der er nach Bürgers (Thoré's) Ausspruch wesentlich die besonnene Seite seines Wesens herausgekehrt hatte, ziemlich überlegt, etwas kühl, sehr treu gewesen war, hatte nun ihr Ende erreicht. Der Seelenmaler hatte sich bereits im Barmherzigen Samariter, der Dichter in der Verkündigung an die Hirten gezeigt. Nun beginnt er die Fülle der Figuren einzuschränken, die Pläne weniger zu vertiefen, dafür aber die Figuren des Vordergrundes, die sich bis dahin vermittels des starken Gegensatzes von Licht und Schatten dem Beschauer fast entgegengedrängt hatten, weiter in den Mittelgrund zurücktreten zu lassen. Seine Behandlungsweise wird immer klarer und durchsichtiger, wie das schon z. B. auf dem Hintergrund der Austreibung der Wechsler beobachtet werden konnte; zugleich wird sie immer feiner und reicher.

Als ein Hauptblatt aus dem Jahre 1635 ist die *Pfannkuchenbäckerin* (124) zu nennen, eine kleine Darstellung aus dem Alltagsleben, die aber einen den Grund treffenden Umschwung in der Auffassungsweise solcher Gegenstände bezeichnet (siehe die Abbildung). Hatte es sich bis dahin in den Gemälden Van de Venne's, Vinckboons', Avercamps, endlich der verschiedenen Schüler eines Frans Hals einfach um muntere und liebenswürdige, doch etwas hausbackene Sittenschilderungen gehandelt, so spielt hier bei Rembrandt das stoffliche Interesse überhaupt keine Rolle mehr: der ganze Reiz liegt in der gemütlichen Auffassung einer solchen Szene durch den Maler. Diese alte Frau, die inmitten des Straßenlärms, von Kindern und Tieren umgeben, ihre volle Aufmerksamkeit dem wichtigen Geschäft des Kuchenbackens zuwendet, wirkt weder barock noch trivial: sie ist einfach natürlich. Aber sie hat das volle Interesse des Malers gewonnen und dieses wirkt wiederum in der Form einer bestimmten Stimmung auf das Gemüt des Beschauers zurück. Hier wie in den Gemälden des von Rembrandt hochgeschätzten Brouwer liegen die Anfänge jener im künstlerischem Sinne vornehmen Bauernmalerei Ostade's — Teniers war seinerseits von Brouwer beeinflusst — die mit am meisten zur Verbreitung der holländischen Malerei über ganz Europa beigetragen hat. Man pflegt freilich nur von einer großen Gruppe, die man unter dem Namen des holländischen Genres zusammenfasst, zu reden. Aber wie äußerlich ist dieser Begriff und wie viele ganz verschiedene, ja zum Teil sogar einander völlig entgegengesetzte Bestrebungen hat er zu umfassen. Mit diesen gemütvollen Bauernszenen und den kühlen Sittenschilderungen der vorhergehenden Zeit werden die pointirten Feinmalereien eines Dou, Mieris und Netscher, die moralisirenden Schilderungen eines Jan Steen, die darauf in die Mode kamen, endlich die wesentlich auf das Malerische gerichteten Innenansichten eines Vermeer und de Hooch, wie die Kostümmalereien aus dem Ende des Jahrhunderts in einen Topf zusammengeworfen, während es sich bei all diesen Schilderungen des täglichen Lebens um ganz verschiedene Richtungen, weil ganz verschiedene Ziele handelt. Jedenfalls hat Rembrandt unter den holländischen Malern — Brouwer war ein Vlame — zu der tiefsten und gesundesten dieser Richtungen den Anstoß und das Vorbild gegeben.



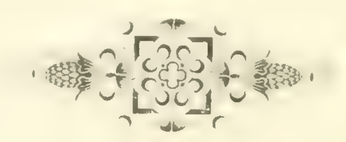
Die Pfannkuchenbackerin (B. 124).

Zugleich aber zeigt sich hier Rembrandt bereits als vollkommener Meister in der freien Behandlung der malerischen Technik. Bald charakterisirt er mit wenigen flüchtigen Strichen eine Gestalt, einen Kopf, bald treibt er die Durchführung bis zur äußersten Feinheit, wie es gerade die betreffende Stelle erfordert; immer aber behält er das zu erreichende jedoch nicht zu überschreitende Ziel klaren Blickes im

Auge. So gewinnt er mit spielender Leichtigkeit jene reiche, weiche und farbige Wirkung, welche die Schöpfungen dieser seiner goldenen Zeit, die bis gegen das Ende der vierziger Jahre dauert, auszeichnet. Gewaltiger noch an Inhalt sind freilich seine Werke aus den fünfziger Jahren; aber in technischer Hinsicht muss die ihnen vorhergehende Zeit als seine Blüteperiode bezeichnet werden. Unerreichbar ist er schon jetzt, weil ganz er selbst.

Außer dem Gleichnis vom verlornen Sohne, von 1636, (91) hat er in dieser zweiten Hälfte der dreißiger Jahre sich namentlich mit alttestamentlichen Gegenständen beschäftigt. Wie in der Malerei ihn die Geschichte Simsons fesselte, so hat er Abraham den Isaak liebkosend (33), die Verstoßung der Hagar (30), Josephs Traumdeutung (37), ein Wunderwerk an Ausdruck und Lebendigkeit auf kleinstem Raume, radirt. Von 1638 aber datirt das Blatt mit *Adam und Eva* (28), das man gewöhnlich jedoch durchaus irriger Weise als eine Parodie zu fassen pflegt. Es war aber dem Künstler, der hier als Philosoph erscheint, durchaus Ernst mit der Bestialität dieser ersten Menschen. Eine Vorahnung des Darwinismus braucht man darin nicht zu sehen; aber der Glaube an die Vervollkommungsfähigkeit des Menschen wird ihm näher gelegen haben als die Vorstellung von einem goldenen Zeitalter, das allmählich ausgeartet wäre. Er vermochte sich daher das erste Menschenpaar nicht als Wesen einer höheren, makellosen Ordnung zu denken; wohl aber erschienen sie ihm als noch ungeschickte hilflose Geschöpfe, wenn sie sich auch von den Tieren durch die Fähigkeit, aus dem Stande der Unschuld zu treten, unterschieden. Dadurch dass zwischen den beiden hier zum ersten Male eine Diskussion entsteht, verscherzen sie die Harmlosigkeit des Paradieses, gewinnen aber dafür auch die Aussicht auf eine weitere Entwickelung, auf eine Erhebung über das Rein-Tierische hinaus. — In technischer Hinsicht bezeichnet dies Blatt zusammen mit einigen anderen, die mehrere Frauenköpfe enthalten, einen nur vorübergehenden Versuch, mit Hilfe rundlich sich kreuzender gleichmäßiger Strichlagen eine an die stecherische Behandlung erinnernde Klarheit und Bestimmtheit zu erreichen, die eigentlich im Wesen der Radirung nicht begründet ist.

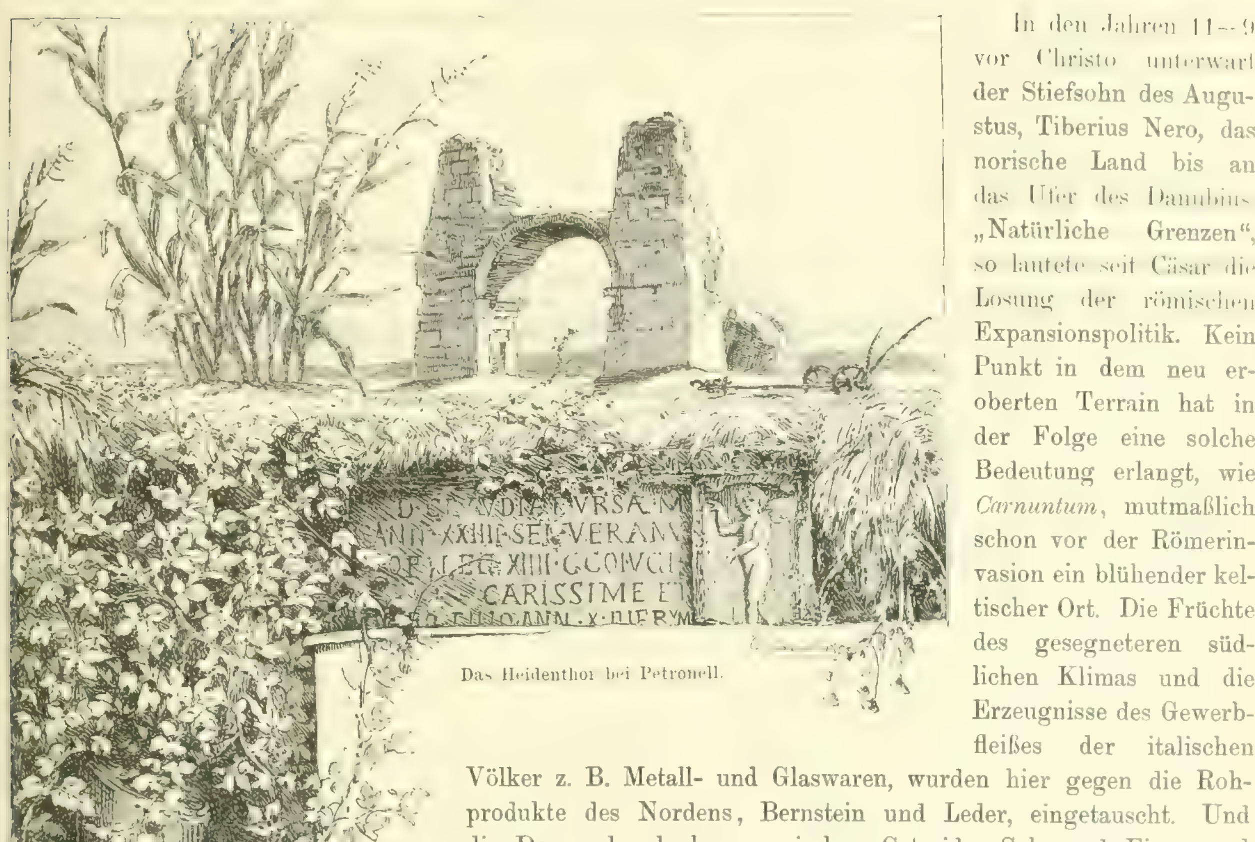
Mit Ausnahme des frühesten Bildnisses seiner im Jahre 1633 heimgeführten anmutvollen Gattin Saskia (347), das sie bereits gesegneten Leibes darstellt und mit voller Liebe durchgeführt ist, bieten die *Bildnisse* des Jahres 1634 geringeren Reiz. Ein auf mehr bildmäßige Gestaltung abzielender Wandel bahnt sich in ihnen bereits an, doch sind sie in den Nebendingen noch nicht mit jener Sorgfalt ausgeführt, die seine späteren Werke auszeichnet. Auch noch die große Judenbraut (340) aus dem folgenden Jahre leidet an einer zu großen Häufung der Arbeiten, die das Blatt dunkel erscheinen lässt. Der Uytenbogaert (279), gleichfalls aus dem Jahre 1635, bekundet dagegen bereits einen entschiedenen Fortschritt. Steht auch der Dargestellte noch in einem zu unmittelbaren Bezug zum Beschauer, so ist er doch schon inmitten der ganzen zu seiner Persönlichkeit gehörenden Umgebung vorgeführt sowie in der für sein Wesen bezeichnenden Stellung und Haltung erfasst. Achtlosigkeiten, wie das Missverhältnis der Körperteile, die Kürze der Arme, die übermäßige Breite der Brust, kehren auch auf späteren Blättern mehrfach wieder.



DIE HAUPTFESTE DER RÖMER AN DER DONAU.

VON *J. DERNJAC.*

MIT ABBILDUNGEN.



Das Heidenthor bei Petronell.

In den Jahren 11—9 vor Christo unterwarf der Stiefsohn des Augustus, Tiberius Nero, das norische Land bis an das Ufer des Danubius. „Natürliche Grenzen“, so lautete seit Cäsar die Losung der römischen Expansionspolitik. Kein Punkt in dem neu eroberten Terrain hat in der Folge eine solche Bedeutung erlangt, wie *Carnuntum*, mutmaßlich schon vor der Römerinvasion ein blühender keltischer Ort. Die Früchte des gesegneteren südlichen Klimas und die Erzeugnisse des Gewerbfleißes der italischen Völker z. B. Metall- und Glaswaren, wurden hier gegen die Rohprodukte des Nordens, Bernstein und Leder, eingetauscht. Und die Donau herab kam norisches Getreide, Salz und Eisen und wanderte von hier aus nach links zu den Germanen, oder weiter abwärts zu den Pannoniern. So mancher Kriegsgefangene zog auf der uralten Bernsteinstraße, welche, von der Ostsee durch Mitteleuropa daherkommend, in der Richtung auf die Meeresküste hier vorüberführte, für immer aus der Heimat fort. Denselben uralten Weg waren zweifelsohne auch die Römerkolonnen heraufmarschirt, bis der Donauspiegel ihnen Halt gebot. Stromabwärts, zwischen den heutigen Deutsch-Altenburg und Hainburg, sprang damals und vor nicht langer Zeit von dem ca. 478 m hohen Hundsheimer- (Pfaffen-)berge das „am Stein“ genannte Plateau mit jäh abfallenden Wänden weit in den Fluss vor. Es eignete sich vortrefflich zur Anlage eines befestigten Beobachtungspostens, wie solche auch auf dem Schlossberge von Hainburg und auf dem Braunsberge unterhalb Hainburg errichtet wurden. Aber die Position diesseits musste am jenseitigen Ufer verteidigt werden. Die unterhalb des vorgenannten Plateaus angelegte Schiffbrücke ward drüben durch einen Brückenkopf geschützt, dessen Reste man im sogenannten „öden Schloss“ bei Stopfenreith gefunden hat. Alle dislocirten Abteilungen in Freundes- und Feindesland aber hatten ihren Rückhalt im Gros der

Besatzung von Carnuntum, durch dessen Standlager der Donaulimes links flussaufwärts nach Vindobona, rechts am Fuße des Hundsheimerberges zu den anderen Lagern weiter unten an der Donau führte. Auf einer Anhöhe gelegen beherrschten die Castra hiberna die ganze Gegend in der Fronte wie in der rechten und linken Flanke, gestatteten nach jeder Seite hin die Entfaltung der gesamten Macht. Längst hat die Donau einen Teil derselben unterwaschen und mit sich fortgeschwemmt, aber immer noch erhebt sich deren weitaus bedeutendere Masse, die „alte Burg“ oder das „Burgfeld“ geheißen, in einer Flächenausdehnung von 11½ Hektaren 1—5 m hoch über das Niveau der ringsum liegenden Felder und immer noch führt die Donaustraße durch das Lager hindurch, wie zur Zeit der Imperatoren.

Letzteren machten die Barbaren drüben gleich anfänglich genug zu schaffen. Von Carnuntum aus gedachte Tiberius den Frontangriff gegen den gefürchteten Markomannenkönig Marbod zu unternehmen. Der Aufstand der Pannonier und Dalmater im Rücken des römischen Heeres zwang ihn zum Aufgeben seiner Pläne und zu einem keineswegs rühmlichen Vergleich. Um die Leitung der Verteidigungsanstalten auf der ganzen, dem Ansturm der Völker jenseits der Donau am meisten ausgesetzten Linie in eine Hand legen zu können, vereinigte Vespasian das norische Gebiet von der Leitha bis zum Kahlenberge mit Pannonien; die Vergrößerung des Lagers von Vindobona, die Errichtung der vorhin erwähnten Befestigungen von Carnuntum und die Verlegung starker, aus regulären und Auxiliartruppen bestehender Garnisonen an beide Punkte war eine Konsequenz dieser Maßregel. Außer mehreren Reitergeschwadern kam nach Wien die XIII. Legion (Gemina), nach Carnuntum, die durch ihre Bravour beim Sturm auf Jerusalem bekannte XV. (Apollinaris), welche, nach verschiedenen Funden zu schließen, schon unter Claudius hierher verlegt, unter Nero aus Anlass des syrischen Krieges nach dem Orient abberufen, jetzt durch die Menge von Asiaten in ihren Reihen den Mithrasdienst wahrscheinlich zuerst in unsere Gegend gebracht hat. Eine Donauflotille, die Classis Flavia Pannonica ankerte zum Schutze der Ufer in Carnuntum; eine Anzahl kleinerer Posten, Aequinoctium (Fischamend), Ala nova (Schwechat), Villa Gai (in der Nähe von Mannswörth) verband die beiden Standlager; nach der Errichtung eines dritten rechts in Bregaetium (in der Nähe von Uj Szöny) unter Hadrian war Carnuntum das Centrum des strategischen Aufmarsches, im Rücken durch dreifache Reserven gedeckt: bei Muteuum (Groß-Höflein), Scarabantia (Oedenburg) und Sabaria (Steinamanger), welch letzterer Ort wieder das Centrum einer anderen, mit der Fronte gegen den Plattensee gekehrten Truppenaufstellung bildete. Schon während des Dacierkrieges unter Trajan hatten die XIII. und XV. Legion Marschbefehl erhalten. Sie blieben fortan im Dacierlande; an Stelle der ersteren rückte in Wien die X. (Gemina), als Ersatz für die letztere die XIV. (Martia Victrix) in Carnuntum ein. Im Quadenfeldzuge Marc-Aurels war dieses Lager drei Jahre hindurch des Kaisers Hauptquartier. Dauernde Ruhe brachten seine auf der „Colonna Antoniniana“ verewigten Groß- und Kleinthaten dem Lande nicht. Das während seiner Feldzüge auf den Höhen drüben bei Stillfried erbaute Kastell haben die Quaden alsbald wieder dem Erdboden gleichgemacht. Aber an dessen Stelle erbauten sie nun ihrerseits eine Befestigung, nur ausgedehnter, weiträumiger, kolossaler als die bei Kronberg, auf dem Stein- und Leisserberge, oder die in den Thälern der oberen March und der oberen Waag, jenen berühmten *Brandwall* (eine Erdaufschüttung, behufs größerer Widerstandsfähigkeit gegen die wuchtigen Projektile der römischen Schleudermaschinen durch eingebettete Holzmassen, die angezündet wurden, hart gebrannt), der etwa 1900 m oder ½ Stunde im Umfange messend einen Flächenraum von 25 Hektaren umschließt und stellenweise bis zu einer Höhe von 12 m sich erhebt, heutzutage, in seinen Trümmern noch achtunggebietend. Carnuntum fand seinen Widerpart; den römischen Linien am rechten Donauufer gegenüber warf der Germane auf dem linken die seinigen auf. Wehe dem Römerkinde, wenn er einmal aus denselben hervorbricht, um Rache zu nehmen für die Unthaten des aus dem Auswurf der Menschheit, Gladiatoren und dalmatinischen und dardanischen Räubern bestehenden zuchtlosen Marc-Aurelschen Heeres, das ihm, jene Ehrensäule in der Tiberstadt beweist es, bei jedem Einmarsch seine ärmlichen Hütten niedergebrannt, seine Frauen und Kinder aus den entlegensten Verstecken in Sumpf und Wald hervorgeholt und auf Nimmerwiederkehr in die Gefangenschaft weggetrieben hat!

Ob Hadrians Nachfolger Antoninus Pius Carnuntum besucht hat, ist fraglich. Ausgeschlossen ist es nicht, dass seine feierliche Zusammenkunft mit einem Quadenfürsten, die in einer mit rex Quadis datus umschriebenen Münze gefeiert wird, daselbst stattgefunden hat. Es dauerte nicht lange, so konkurrirten auch die Heere in den Provinzen mit den Kohorten des prätorianischen Lagers in Rom in Bezug

auf das Recht der Imperatorenwahl. 193 rief in Carnuntum die XIV. Legion ihren Chef, den Statthalter von Oberpannonien, den düsteren Afrikaner Septimius Severus zum Kaiser aus, den ersten Repräsentanten der reinen Militärdespotie, welche nach der traurigen, schmachvollen Zeit des Caracalla und Elagabal und nach dem verhängnisvollen Durcheinander unter den dreißig Tyrannen als die einzig mögliche Staatsform sich erwies und durch das Auftreten der großen illyrischen Kaiser, eines Aurelian, Claudius Gothicus, Probus und Diocletian eine neue sittliche Erhebung, eine neue Glanzperiode im römischen Reiche herbeiführte. In getreuer Befolgung des Erbfolgegesetzes, welches er selbst erlassen und das, auf einem allzu künstlichen System von Adoptionen basirend, nicht einmal Zeit seines Lebens unangefochten und in Geltung blieb — weit entfernt davon, wie der Gesetzgeber gewollt, Lageraufruhr und Usurpation fürderhin unmöglich zu machen —, hat Diocletian, als seine Vicennalien herangekommen waren, und hat mit ihm, allerdings nicht ganz freiwillig, auch sein Mitaugustus Maximinus auf seine Würde Verzicht geleistet. Beide viel zu frühe von der persönlichen Mitregierung ausgeschlossenen Herrscher zierten das Fest mit ihrer Gegenwart und waren Zeugen, als 307 zu Carnuntum Galerius seinen Freund und Waffenbruder Licinius zum Augustus erhob. Die Galater und Cappadocier der XV. Legion hatten, wie oben erwähnt, den Kultus des unbesiegten Sonnengottes Mithras zuerst in Noricum verbreitet; Commodus und Septimius Severus ihn, weil er abhärtete und disziplinirte, nachdrücklich protegirt. Das Christentum fand die Verehrung des asiatischen Gottes, dem Brot und Wasser geopfert wurde als standesgemäße Religionsübung des Militärs vor; klugerweise setzte es unter Konstantin an dessen (des Mithras) Geburtsfest, den 25. Dezember, die Feier der Menschwerdung des Heilands, der auch unbesiegt und ein Sieger ist über Tod und Hölle, als dessen Nachfolger man auch alles von der Vorsehung gesendete Leid geduldig ertragen muss, und dem auch wie dem Mithras ein unblutig Opfer, panis et poculum, dargebracht wird. Vor nicht ganz vier Dezennien (1852) wurde am Fuße des eingangs erwähnten Plateaus „am Stein" ein mit nicht weniger als sechs Votivaltären ausgestattetes Mithräum bloßgelegt. Es ist gegenwärtig, dank den Arbeiten der Donauregulirung, samt der Felsspalte, in der es steckte, vom Erdboden verschwunden; entstanden ist es, wenigstens in der Gestalt, die es zeigte, da man es der mehr als anderthalbtausendjährigen Vergessenheit wieder entriss, aller Wahrscheinlichkeit nach in den Tagen, wie so glanz volle jener Fleck Erde schwerlich je wieder gesehen hat, da die höchsten Würdenträger des Reiches in Carnuntums Militärquartier versammelt waren.

An dieses Quartier hatte sich im Laufe der Jahre ein nicht unbedeutender Annex von Hütten und Häusern angegliedert. Im Gefolge des Heeres war der Tross, waren die Kaufleute und die Marketender gekommen. Bald finden wir die Lixae mit ihren Buden, den Canabae, hart an den Wällen des Lagers angesiedelt; wir sehen sie mit römischem Bürgerrecht ausgestattet und als eine eigene Gemeinde konstituirt mit decuriones und magistri an der Spitze. Unter dem Schöppenscepter der letzteren zeigt sich uns auch eine Badeverwaltung. Bekanntlich entspringen dem Boden Carnuntums heiße Quellen schwefligen Gehaltes. Sie wurden von den Römern wohl nicht erst entdeckt, aber zweifelsohne gefasst und viel besucht, während sie heutzutage in den gewöhnlichen Bäderverzeichnissen durch den Mangel selbst der Bezeichnung „indifferente Therme" unvorteilhaft excelliren, man weiß nicht recht, ob infolge ihrer eigenen Indifferenz, oder der ihrer jetzigen „Curatores Thermarum." Manch ein Jantumar oder Nertomar, der den besten Teil seiner Jugend und seines Mannesalters unter den römischen Feldzeichen verbracht hatte, und dem Sprache und Lieder seiner Heimat fremd geworden waren ob dem Lagerrotwelsch, dem starren Kommandowort und den langgezogenen Signalen der Tuba und des Lituus, gründete sich im Verein mit der Custa oder Irducissa, die ihm längst angehörte, an der Stelle, die ihn mit allen ihm liebgewordenen Erinnerungen festhielt, sein neues Heim, oder er romanisirte und civilisirte sich, dank den mit zäher Konsequenz fortgesetzten erziehlichen Bemühungen irgend einer südlichen Florina, Septimia, Camilla oder Locusta, in einer der römisch barbarischen Mischehen, von denen man behauptet, dass sie von der wesentlichsten Bedeutung für die Ausbreitung der römischen Kultur am rechten Donauufer geworden sind. Und wenn ihm sein tiefes Nordländergemüt seine waffenklirrende Vergangenheit mit allen Farben der Poesie verklärte, ungeachtet des fatalen Umstandes, dass er es im Avancement über den Gregarius, i. e. Gemeinen niemals hinausgebracht: dann nahm er wohl auch die tabula honestae missionis, deren Original in Erz gegraben am römischen Augustustempel prangte, mit in sein Heldengrab, in weiser Vorsicht, denn solchermaßen konnte es, nach 1700 Jahren wieder aufgefunden, der mehr als

bescheidenen Stellung seines ehemaligen Besitzers in der Militärhierarchie ganz entsprechend als das neunundvierzigste den achtundvierzig schon bekannten sich anreihen, die Altertumswissenschaft aber in einem grundgelehrten Kommentar darüber einen wertvollen Beitrag erhalten. Zu den Kaufleuten und den Ausgedienten kamen ausländische Flüchtlinge, germanische Fürsten, die, wie jener Aistmut (Aistomodius), dessen Grabstein bei Petronell gefunden ward, aus ihrer Heimat vertrieben, im Bannbereich der römischen Lagerwälle Schutz suchten und fanden, sich lateinische Namen beilegten und das römische Bürgerrecht erhielten. Und rüstig gediehen unter dem Schutze der römischen Waffen Handel und Verkehr. Römische Detachements begleiteten die Warenzüge in das Barbarenland hinüber; zur Beobachtung der Bernsteinstraße hat Marc-Aurel das vorhin erwähnte Fort bei Stillfried erbaut. Unter den schirmenden Fittigen der Legionsadler entfaltete sich der neue römische Straßenzug, welcher, in Sabaria sich teilend, einerseits über Mursa (Esseg) durch das Savegebiet nach der unteren Donau und nach Griechenland, andererseits in gerader Linie nach Italien weiterführte und solchergestalt das adriatische und schwarze Meer mit Oberpannonien und Noricum verband. Unter Hadrian erhielt die Stadt den Rang und die Verfassung eines Municipiums und nannte sich nach dem Namen des Kaisers Aelium Carnuntum; unter Marcus Aurelius oder Septimius Severus ward es eine Kolonie, das ist eine Provinzialstadt ersten Ranges. Dankbar setzte an dem Tage, da Marc-Aurel im Lager erschien (1. Sept. 178), zur bleibenden Erinnerung daran, dass sein Sohn die Augurenwürde erhalten, der Decurio (Gemeinderat) der Stadt, Titus Flavius Probus einen Votivaltar, geschmückt mit den Reliefs des Stadtgenius und der Fortuna, des Kaisers Lieblingsgöttin. Damals mochte die Stadt ihre größte Ausdehnung erreicht haben. Ihr wichtigster Theil wird an der Stelle vermutet, wo heutzutage das Schloss von Petronell sich erhebt. Die hervorragendste architektonische Zier erhielt ihr Gebiet aber erst etwa unter Diocletian. Noch immer ragt im freien Felde südwestlich von Petronell die mächtige Ruine eines von zwei Pfeilern getragenen Bogens, im Volksmunde das „Heidenthor“ geheißen, in die Lüfte empor. Sie bildet den traurigen Überrest eines von vier Pfeilern getragenen, vierbogigen Baues, eines sogenannten Quadriviums oder Janus Quadrifrons, unter dessen Wölbung zwei Straßen in rechten Winkeln einander kreuzten. Die eine zog von der Stadt in gerader Richtung südwärts und traf die längst dem Westufer des Neusiedlersees heraufkommende Chaussee bei Parendorf. Die andere zweigte bei Regelsbrunn vom Donaulimes ab und erreichte ihn wieder bei Kittsee. Sie war die kürzeste Verbindung zwischen diesen beiden Punkten und der bequemste Weg für alle jene Warentransporte, die nicht notwendig das Lager und die Stadt von Carnuntum passiren mussten. Es zeigt sich uns hier dasselbe System in der Anlage des Straßennetzes, wie in Vindobona. Auch an letzterem Orte führte, ausgehend vom Donaulimes, Richtung: Währinger—Wipplinger-Landstraße—St. Marx—Simmering (am Hohen Markt via principalis) — eine Lastenstraße, Richtung: Währinger — Schotten- und Augustinergasse—Oper—Künstlerhaus—Rennweg—St. Marx in einer langgestreckten Linie um das Lager herum.[1])

(Schluss folgt.)

1 Nach den Resultaten der im letzten Jahre beim Heidenthor unternommenen Grabungen ist die Annahme einer Straßendurchkreuzung unter demselben nicht stichhaltig. — Nachtragsbemerkung des Verfassers.

KLEINE MITTEILUNGEN.

* Der Maler *Hans Temple* in Wien, dessen Bildnis W. Ungers wir den Lesern kürzlich in Heliogravüre vorgeführt haben, erhielt von der Herzogin Alexandrine von Sachsen-Coburg-Gotha, geborenen Prinzessin von Baden, den ehrenvollen Auftrag, ein Bild zu malen, das die Hochzeitsfeierlichkeit bei der Vermählung Herzogs Ernst II. mit der genannten hohen Frau in der Schlosskapelle zu Karlsruhe am 3. Mai 1842 zur Darstellung bringt. Das gestaltenreiche Bild (mit etwa 90 Figuren, darunter 34 Porträts) führt uns den Moment vor, da Großherzog Leopold von Baden, der verstorbene Schwiegervater des Jubilars, diesen nach erfolgter Trauung beglückwünscht. Der ganze Vorgang ist höchst lebendig und anschaulich, sowie mit großer geschichtlicher Treue in Bezug auf die damaligen Uniformen und Damenmoden geschildert. Die Kapelle, ein schlichter Bau mit Oratorien im Stile des vorigen Jahrhunderts, ist von einer illustren Gesellschaft gefüllt. An der Seite des Bräutigams, des Herzogs Ernst II., lehnt dessen Braut Alexandrine; zu ihrer Linken gewahren wir die mächtige Gestalt des berühmt schönen Vaters des Bräutigams, Herzogs Ernst I. von Sachsen-Coburg-Gotha, in der Uniform seines österreichischen Ulanenregiments, der mit seiner $6\frac{1}{2}$ Fuß hohen

Figur alle Umstehenden überragt. Neben ihm sieht man die Großherzogin Sophie von Baden, eine geborene Prinzessin von Schweden, die Mutter der Braut, geschmückt mit dem Großkreuz des russischen Alexanderordens in Brillanten. In unmittelbarer Nähe des Bräutigams steht der jetzige Großherzog von Baden, damals ein sechzehnjähriger Jüngling, in Lieutenantsuniform. Vom badischen Hofe sieht man ferner die Markgrafen Max und Wilhelm in Generalsuniform, sowie die Markgräfin Wilhelm in einer blauen Robe, die der Künstler ein wenig modernisirt hat. Die Lieblingstante des großherzoglich badischen Hofes, Fürstin Fürstenberg, ist gleichfalls porträtirt; ebenso ihre reizenden Töchter und ihre Söhne Max und Egon. Hinter der Figur des Herzogs Ernst II. erkennt man links seinen Adjutanten und späteren Obersthofmeister Baron Wangenheim, rechts den Grafen Erbach in bayerischer Generalsuniform. Sämtliche Herrschaften und hohen Hoffunktionäre tragen den Großkordon des Felicitasordens. Im Hintergrunde sind Hofprediger Deimel und der katholische Prälat Hüffel bemerkbar, während in den rückwärtigen Reihen links der englische Gesandte Lennox in roter Uniform auffällt. Die Aufgabe war keine leichte: sich nach Stichen, Lithographien, Miniaturen und mündlichen Angaben über Tracht, Ausdruck, Gestalt der Persönlichkeiten genau zu orientiren, ergab eine Summe von Arbeit, die man dem Gemälde, das einen ganz zeitgenössischen Eindruck macht, gar nicht ansieht. Es ist eines der farbenfrischesten und geschmackvollsten Repräsentationsbilder, das wir kennen. Der Rahmen, welcher gleichfalls in Wien gearbeitet ist und das Bild äußerst günstig zur Geltung bringt, trägt eine Inschrifttafel mit der Widmung der Bestellerin an ihren Gemahl. In ihrer Einfachheit rührend klingen die wenigen Worte auf goldenem Grunde: „In dankbarer Erinnerung an fünfzig Jahre beglückendster Ehe ihrem innigst geliebten Gatten Herzog Ernst II. von Sachsen-Coburg-Gotha gewidmet als bleibendes Familiengedenkbild von Alexandrine, geborenen Prinzessin von Baden, 3. Mai 1892.“

*** *Der Maler Dr. Hippolyt von Klenze*, ein Sohn des Architekten Leo von Klenze, ist am 30. April auf einer Reise in Mittelberg in Vorarlberg an einem Herzschlage plötzlich gestorben. Nachdem er sich ursprünglich dem Studium der chemischen und physikalischen Wissenschaften gewidmet und 1876 die Doktorwürde in Göttingen erlangt hatte, war er eine Zeitlang als Vorsteher des Molkereiinstituts in Weihenstephan und spät in ähnlicher Stellung im Dienste des Prinzen Ludwig von Bayern thätig. Erst in den letzten Jahren pflegte er die Malerei und erzielte vornehmlich durch Jagdszenen und durch die Darstellung von Tieren der Alpenwelt künstlerische Erfolge. Wie die Münchener Allg. Ztg. in einem Nachrufe hervorhebt, verliert die Münchener Künstlergenossenschaft in ihm eine organisatorische Kraft von Bedeutung. Seine letzten Pläne und Gedanken, selbst auf der Reise, gehörten noch der vor der Thüre stehenden Ausstellung und ihren Einrichtungen. Im Kampfe der „Jungen“ mit den „Alten“ stand er mit Feuereifer auf der Seite der letzteren und spielte bei den sog. „Achtundvierzigern“ eine entscheidende Rolle. Er war 42 Jahre alt.

*** *Der Genremaler Professor Heinrich Breling*, zur Zeit in Schleißheim bei München, beabsichtigt seinen Wohnsitz in Hannover zu nehmen. Nach dem Hannov. Courier soll der Grund der Übersiedelung in den unerquicklichen Verhältnissen zu suchen sein, die infolge des heftigen Widerstreits der jetzt in München überwiegenden Vertreter der neueren Kunstrichtung gegen die Anhänger der alten Schule entstanden sind.

Zum Geschäftsführer des Vereins Berliner Künstler ist, wie die Allg. Ztg. mitteilt, an Stelle des Herrn Jobelmann Herr *Hermann Prell* in München gewählt worden.

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen versandte kürzlich seinen Bericht über das 62. Verwaltungsjahr 1890/91, aus dem sich ergiebt, dass der Verein eine Steigerung der Mitgliederzahl von 241 erfahren, die dadurch auf 5131 angewachsen ist. Der Verein nahm an Aktien zu je 15 M. und an Zinsen 79615 M. 25 Pf. ein. Die Verwaltungskosten betrugen 11602 M. 64 Pf. Der Überschuss von 68012 M. 61 Pf wurde zu etwa ein Viertel für Kunstwerke mit öffentlicher Bestimmung verwandt und zwar wie folgt: Der Maler *Fritz Roeber* erhielt Resthonorar für den Bühnenvorhang im Stadttheater 3500 M. Der Maler *Klein-Chevalier* ein Zusatzhonorar für ein Wandgemälde im Stadthause zu M.-Gladbach 2000 M. Für eine Bronzegruppe vor dem Düsseldorfer Ständehause wurde 8000 M. als vierte Rate ausgezahlt und endlich erhielt das Komitee zur Errichtung eines Kriegerdenkmals in Düsseldorf eine Teilzahlung von 4000 M. Für die *Verlosung* wurden nicht ganz die Hälfte der Reineinnahmen verwandt, nämlich 31770 M. für 29 Ölgemälde und 3 Aquarelle, und für die Nietenblätter wurden 17003 M. 15 Pf. verausgabt. Aus dem Konto für die Nietenblätter ergiebt sich, dass das Honorar für das Blatt „Aurora“ nach G. Reni von dem Kupferstecher *F. Dinger* insgesamt 48746 M. 75 Pf. betrug. Aus dem Konto der Vorschüsse ersieht man, dass sich zur Zeit noch drei Nietenblätter in Arbeit befinden, nämlich nach Murillos „Würfelspielern“ vom Kupferstecher *A. Glaser* in Düsseldorf, ferner nach dem Bilde „Begrüßung Kaiser Wilhelms nach der Schlacht“ (von ?), das Prof. *E. Forberg* in Düsseldorf sticht und nach dem Gemälde *B. Vautiers* „Schwarzer Peter“, das *J. Fr. Vogel* in München in Arbeit hat. — Das Verzeichnis der von dem Kunstverein seit dessen Bestehen gestifteten und geförderten Kunstwerke zu öffentlichen Zwecken umfasst 128 Nummern; es sind dafür über 750000 M. ausgegeben worden. Die Zahl der angekauften, zur Verlosung bestimmten Kunstwerke ist Legion, die Totalsumme, die dafür aufgebraucht wurde, beläuft sich auf 1692882 M. 24 Pf. An Nietenblättern sind seither 57 veröffentlicht worden, die insgesamt 1024199 M. 15 Pf. gekostet haben. Darunter sind neben einigen Lithographien und Originalradirungen 53 Kupfer- und Stahlstichplatten. Die Urheber derselben sind: Ruscheweyh, Schäffer, Caspar, Eichens, Janssen, Stang, Ludy, Kohlschein (je eine Platte), Oelschig, Nüsser, Martinet, Joseph Keller (je zwei Platten), Franz Keller, Bartholmess, Fr. Vogel (je drei Platten), Felsing, Hoffmann, A. Glaser, E. Forberg (je vier Platten), Steifensand (fünf) und F. Dinger (sieben Platten). — Den höchsten Stand hatte der Verein 1874/75, wo er über 100000 M. einnahm; seit 1887 ist die Mitgliederzahl wieder in stetem Steigen begriffen.

*** *Ein Denkmal Kaiser Wilhelms I.* ist am 29. April in Dessau enthüllt worden. Es besteht in einer kolossalen Bronzestatue des Kaisers, die nach einem Modelle des Berliner Bildhauers *Alexander Tondeur* von Martin und Piltzing in Berlin gegossen worden ist. Der Herzog von Anhalt verlieh dem Bildhauer den Professortitel. Das Denkmal ist eine Stiftung des Barons von Cohn, des Bankiers Kaiser Wilhelms I.

*** *Die Wiederherstellungsarbeiten in der Kirche S. Maria degli Angeli in Lugano* sind kürzlich wieder aufgenommen worden. Wie der Münchener Allg. Ztg. geschrieben wird, hat der Regierungspräsident Soldati auf die Regierung ein-

gewirkt, so dass er endlich die nötigen Gelder zur Bloßlegung aller noch im Innern der Kirche versteckten Fresken bewilligt hat. Nach den neuesten Forschungen des Professors Rahn aus Zürich ist es erwiesen, dass sämtliche Wände und auch die Kreuzbogen der kleinen Nebenkapellen unter der teilweise vier Centimeter dicken Schicht von Kalk und Gips al fresco bemalt sind. Die neueste Bloßlegung förderte ein schönes Bild zu Tage, ein „Sposalizio", welches nach Urteil von Kennern Raffaels „Sposalizio" in der „Brera" in Mailand an die Seite zu stellen ist.

Von der Galerie Sciarra. Der von den römischen Gerichten beantragten Beschlagnahme der Galerie Sciarra, deren Hauptwerke nach Paris gebracht worden sind, hat der Pariser Appellgerichtshof nicht Folge gegeben. Der Fürst Sciarra kann also seine Bilder ungehindert in Frankreich verkaufen.

Piglheins Panorama „Jerusalem und die Kreuzigung Christi" ist in der Nacht vom 27. zum 28. April in dem Panoramagebäude an der Praterstraße in Wien durch Brand zerstört worden. Auch das Gebäude ist völlig niedergebrannt.

Zu der Petition jüngerer Künstler Berlins, die von der Stadtverordnetenversammlung dem Magistrate zur Berücksichtigung und Erwägung überwiesen wurde, hat letzterer nunmehr offiziell Stellung genommen. In einer Vorlage an die Stadtverordnetenversammlung drückt er seine Befriedigung darüber aus, „dass der Kunst im städtischen Haushalte ein größerer Raum gewährt werden soll", und verspricht, „bei Bauausführungen u. s. w. für die künstlerische Ausgestaltung möglichst Sorge zu tragen."

Dresdener Kunstauktion. Das Kunstantiquariat der Herren *v. Zahn & Jaensch* in *Dresden* kündigt für Ende Mai die Auktion einer großen Sammlung von *Handzeichnungen alter und neuer Meister* und von *Kupferstichen* aller Schulen an. Unter den Handzeichnungen sind neben einer großen Anzahl brillanter Blätter moderner Meister, wie Achenbach, Defregger, Grützner, F. Aug. Kaulbach, Raupp, Seidel, Spitzweg, namentlich die großen Meister aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, vertreten. Wir finden Carstens, Jos. Anton Koch mit sechs Hauptblättern, Führich, Schnorr, Preller sen., Schwind, Ludw. Richter mit schönen Blättern verzeichnet. Die kleine Anzahl von Blättern *alter* Meister enthält Namen wie Dürer, Burgkmair, Cranach, Lukas von Leyden, Beham, Zeemann. Dieselben Namen finden wir reichlich durch ihre Arbeiten des Grabstichels vertreten in der nun folgenden, 1500 Nummern umfassenden *Kupferstichsammlung* aller Schulen. Dürer, Rembrandt, Lukas von Leyden sind sehr reichlich in fast nur ausgezeichneten seltenen Abdrucken vertreten. Ebenso finden sich die seltenen Blätter der Kleinmeister, wie Aldegrever, Beham, Altdorfer, Binck u. a. in ausgezeichneten Drucken vor. Einige hundert Nummern kommen auf die Kupferstiche des achtzehnten Jahrhunderts und sind namentlich die jetzt so beliebten und gesuchten *farbigen* Kupferstiche ausgezeichnet vertreten. Von modernen Blättern der Kupferstichkunst sind nur besonders gute Abdrucke, vor der Schrift und in Künstlerdrucken aufgenommen. Wenn wir noch eine Sammlung von 230 frühen Lithographien und auch die für Kunstschulen besonders wertvolle, ca. 1000 Blatt umfassende Sammlung von Originalphotographien nach den Meisterwerken klassischer Malerei erwähnen, glauben wir die Hauptpunkte dieser interessanten Auktion hervorgehoben zu haben. Der gut gearbeitete Katalog, der unentgeltlich und frei verschickt wird, wird jedem Sammler noch eine Menge ihm begehrenswert erscheinender Blätter nachweisen.

F. *Frankfurter Kunstauktion.* Am 25. Mai versteigert *Rud. Bangel* in Frankfurt a/M. die Gemäldesammlung alter Meister des Herrn *Gustav Blass* auf Burg Broich. Die Kataloge sind zur Zeit noch in Vorbereitung.

* In der beiliegenden *Abendlandschaft* von *Daubigny* bringen wir noch eine Heliogravüre aus dem Katalog der Sammlung Behrens. Es ist ein für den weichen stimmungsvollen Maler der friedlich-idyllischen Natur ungemein bezeichnendes Bild. „Die Gegend schweigt, das Mühlenrad ruht", so beginnt E. Heilbut seine Beschreibung, „hinter dem Mühlenrad die Glorie des Abendhimmels, von dessen Licht aber Haus und Mühle nicht mehr getroffen werden. Nur „einzelne Strahlen von ihm schimmern im Wasser, welches still an der Niederung entlang seiner Wege schleicht. Dennoch ist das Leben der Natur nicht erloschen; allerliebst setzt sich ein Zug Enten auf dem diesseitigen Ufer in Bewegung." So liebt es Daubigny, nur durch leise angeschlagene Töne den tiefen Frieden der Natur zu unterbrechen. Auch die Farbe ist feierlich gedämpft. — Das Bild gehörte früher der Sammlung Schuldt an. Unten rechts steht die Namensbezeichnung und die Jahreszahl 1858.

* Ein zweites Bild von verwandter Grundstimmung, wenn auch in Motiv und Ausdrucksweise himmelweit abstehend von dem französischen, ist die weihevolle Landschaft von *J. E. Schindler* in Wien, welche wir den Lesern in einer vorzüglichen Radirung von *Th. Alphons* vorlegen. Sie führt den Titel „Pax" und veranschaulicht ein Motiv aus dem alten, herrlich gelegenen Ragusa an der Küste von Dalmatien. Es ist der Friedhof von S. Michele mit seinen in das blaugraue Karstgestein eingebauten Kreuzgängen und mächtigen Cypressengruppen. Dichtgedrängt stehen die sarkophagförmigen Denksteine, Urnen und Grabskulpturen in der von schroffen Felswänden eingefassten Schlucht, über deren tiefen Spalt links im Hintergrunde ein Brückenbogen sich wölbt. Nur ein kleines Stück vom Himmel schaut herein. Aloën und wilde Rosen entsprießen dem Boden. Als einziges lebendes Wesen wandelt ein Mönch auf dem gleichfalls mit Grabsteinen bedeckten Wege, mit dem Anzünden von Kerzen beschäftigt, zum Zeugnisse, dass es etwas giebt, was den Tod überdauert. Ein fahles Grau ist der herrschende Ton des großartigen Bildes. Dasselbe trägt außer dem Namen des Künstlers die Jahreszahl 1891 und erschien zuerst auf der vorigjährigen Ausstellung des Wiener Künstlerhauses. Im laufenden Jahre soll es, dem Vernehmen nach, in München ausgestellt werden.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.









Die Gesandten. Gemälde von HANS HOLBEIN D. J. London, National Gallery.

DER NEUE HOLBEIN DER NATIONAL GALLERY.

VON *MAX GEORG ZIMMERMANN.*

MIT ABBILDUNGEN.

S GIEBT keine zweite Stadt, in welcher ein in so weite Kreise verbreitetes Interesse für alte Kunst vorhanden wäre, wie London. Aber auch dort hat wohl noch nie der Ankauf eines Gemäldes für eine öffentliche Sammlung eine so andauernde und selbst in die Kreise weniger Gebildeter verzweigte Aufmerksamkeit erregt, wie die vorjährige Erwerbung des herrlichen Holbein, der zusammen mit einem nicht weniger schönen Velasquez und einem mäßigen Moroni aus Longford Castle in die National Gallery überging. Das Gemälde, ein Bildnisstück von zwei Männern, wird traditionell *The ambassadors* genannt. Scharen von Besuchern wandern herbei, um die wundervolle Harmonie leuchtender Farben auf sich wirken zu lassen, den gleichmäßigen Fleiß und die liebevolle Sorgfalt, mit welcher jedes Teilchen des lebensgroßen Bildes bis zu verblüffender Gegenständlichkeit durchgeführt ist, die sprechende Lebenswahrheit und unvergessliche Charakteristik der Köpfe zu bewundern. Die künstlerischen Wirkungen des Bildes sind so eindringlich, dass jeder seinen Teil davon mit nach Hause trägt. Daneben aber wird das Interesse der weitesten Kreise durch zwei Rätsel gefesselt, welche das Bild aufgiebt, die Frage nach der Persönlichkeit der Dargestellten und nach dem merkwürdigen Gegenstand, welcher vorne auf dem Fußboden liegt.

Auf einem mit geometrischem Muster eingelegten Marmorboden zu beiden Seiten eines reichgedeckten Tisches, dessen obere und untere Platte einen Erd- und einen Himmelsglobus tragen, ferner eine größere Zahl astronomischer Instrumente, einen Zirkel, ein Winkelmaß, eine Laute, einen Flötenkasten und Bücher, darunter ein aufgeschlagenes Notenbuch und ein halb geöffnetes Rechnungsbuch, stehen in ruhiger Haltung, je einen Arm auf den Tisch gelehnt, zwei Männer, der links in reicher, prächtiger Gewandung, die rechte Hand an den schön verzierten Dolch gelegt, der andere in der dunkeln Tracht des Gelehrten, in der Rechten die Handschuhe, mit der Linken den Talar zusammenhaltend. Dicht hinter dem Tisch wird das Gemälde durch einen grünen Vorhang abgeschlossen, der ganz links ein dahinter befindliches Kruzifix eben sehen lässt. Das Bild ist links unten bezeichnet: Joannes Holbein pingebat 1533[1]. Wie in der Tracht, so treten uns auch in den Gesichtstypen und der ganzen Haltung zwei verschiedene Individualitäten entgegen. Links der feine Weltmann mit seinem sicheren und gewandten Auftreten, rechts einen Schritt zurück, mit mehr innerer als äußerer Sicherheit, in weniger runder Bewegung der Gelehrte. Beide jung, aber der links jünger erscheinend durch den lebhaften, nach außen gerichteten, frisch genießenden Blick, der rechts gesetzt, zusammengehalten, vorsichtig, äußerlich bescheiden, innerlich sich der in ihm liegenden Welt bewusst, mit mehr beobachtendem als thätigem, eben so sehr nach innen wie nach außen gerichtetem Blick. Dazu stimmen die Hände, links die elegante Hand des Aristokraten, rechts die feine, durchgeistigte, scharf umrissene, magere Hand des Gelehrten. Auf einen Mann der Welt und einen Mann der Wissenschaft sind die Bildnisse von Anfang an gedeutet worden. Bis vor kurzem wurden dieselben nach Woltmanns Vorgang *Sir Thomas Wyat* und *John Leland* genannt. Diese Benennung hat sich aber als unhalt-

1) Im vorigen Jahrhundert sollen von dem Gemälde etwa 18 Zoll oben abgeschnitten worden sein.

bar erwiesen, die Ähnlichkeit mit den beiden Studienköpfen des Sir Thomas Wyat in Windsor (der eine ist schlechte Kopie des andern) ist nicht stichhaltig, schon weil derselbe blaue Augen hat, während die Augen des Edelmannes auf dem Gemälde braun sind. Die Benennung des andern, John Leland, wurde nur durch die erstere gestützt. Die Gewandung der linken Figur besteht aus einem schwarzen Oberkleid, hermelinbesetzten Überwurf mit Puffärmeln, einem an Brust und Ärmeln zum Vorschein kommenden Unterwams von schillerndem roten Atlas, einer kleinen schmalen Schärpe, mit daran hängendem Dolch und breiten Schuhen, um den Hals hängt eine goldene Kette mit der Medaille des heiligen Michael, den Kopf deckt ein schief sitzendes Hütchen, neben der Dolchscheide hängt eine große blaue Quaste mit Goldschnüren herab. Der Talar des andern ist von brauner Seide, unregelmäßig von grünlichen Streifen durchzogen, mit Pelzfutter und Pelzkragen. Auf der Brust und am Halse sind ein schwarzer Rock und ein weißer Hemdkragen zu sehen. Die Tracht der linken Figur kennen wir von einem anderen Holbeinschen Bildnis, dem in Dresden, welches jetzt nicht mehr nach dem englischen Goldschmied Morett, sondern nach dem französischen Gesandten M. de Morette benannt wird. Derselbe trägt ebenfalls ein Obergewand von Atlas, einen Überwurf mit weit gepufften Ärmeln und breitem Pelzbesatz, ein Hütchen von genau derselben Form, eine schmale Schärpe, an welcher ein ähnlich gestalteter Dolch und eine ganz ähnliche Quaste hängen, nur dass hier dem höheren Alter des Dargestellten angemessen alles in dunklen Farben gehalten ist. Das Longfordgemälde ist im vorigen Jahrhundert nach England aus Frankreich verkauft worden[1]), auf dem Erdglobus sind außer in Italien, das damals Bedeutung für die ganze Welt hatte, nur in Frankreich mehrere Städtenamen angegeben, die Figur links trägt den französischen Orden vom heiligen Michael, die Kleidung ist ähnlich der eines mit Sicherheit bestimmten französischen Gesandten. Schon im vorigen Jahrhundert wurde das Bild „die Gesandten" genannt; dasselbe ist in London gemalt, und so liegt die Vermutung nahe, in dem Edelmann einen französischen Gesandten in London zu sehen, und auf einen solchen hat Sidney Colvin a. a. O. die Figur mit sehr wahrscheinlichen Beweisgründen gedeutet auf Jean de Dinteville, Bailly de Troyes. Derselbe war am 21. September 1504 geboren, zur Zeit, als das Bild gemalt wurde, also 29 Jahre alt und Aet: suae 29 besagt die Schrift auf dem Dolch. In jenem Jahre 1533 verweilte Jean de Dinteville in London als residirender Gesandter Frankreichs vom Februar bis zu Ende des Jahres. Ein Punkt erhebt diese Vermutung zur Gewissheit, die auf dem Globus in Frankreich angegebenen Ortsnamen sind Paris, Lyon, Bayonne und — Policy, Policy aber in der Nähe von Troyes östlich von Paris, sonst ohne Bedeutung, ist das Stammschloss der Familie Dinteville; Jean hat dort eine neue Kapelle als Begräbnisstätte errichten lassen[1]).

An dem Krönungszug der Anna Boleyn, der sich am 31. Mai 1533 vom Tower nach Westminster bewegte, durften von Vertretern auswärtiger Mächte nur der französische und der venezianische Gesandte teilnehmen. Der französische trat dabei mit besonderer Pracht auf, zwölf französische Ritter in Wämsern von blauem Sammet mit goldenen Ärmeln ritten auf mutigen Pferden[2]). Bei den Schriftstellern Stow, Hall und Froude, welche darüber berichten, findet sich vielleicht auch noch der Name des Seigneur de Dinteville[3]).

Durch einen merkwürdigen Zufall ist Woltmann an der beifolgend abgebildeten Zeichnung in Windsor vorübergegangen, ohne in derselben die rechts stehende Persönlichkeit des Longfordgemäldes zu erkennen. Als ich die Handzeichnung sah, war es mir nicht gegenwärtig, dass Sidney Colvin, der zuerst den Namen Nikolaus Bourbon ausgesprochen hat, ebenfalls von derselben ausgegangen war; auf den ersten Blick war ich mit mir einig, hier den Kopf des Gemäldes vor mir zu haben, dank jener eindringlichen, unvergesslichen Schärfe der Charakteristik, welche Holbein zu seinem höchsten Ruhm eigen war. Schon die Tracht ist dieselbe, dann das lange schlichte Haar, der kurz gehaltene, am Kinn

1) Es kam aus der Sammlung von J. B. Lebrun, dessen Gattin Mme. Vigeé Lebrun als Malerin bekannt ist, für den Preis von [illegible] £ an Mr. Buchanan, aus dessen Händen es in die Sammlung des Earl of Radnor überging. — Sidney Colvin, Art Journal Jan. 1891, S. 2.

1) Nicolas Camusat: Meslanges historiques, Troyes, Noel Moreau 1619, S. 211.

2) Woltmann: Holbein und seine Zeit. S. 378.

3) Der Deutungsversuch, welchen während der Abfassung des Manuskripts die Novembernummer des Art Magazine bringt, beweist eine merkwürdige Unkenntnis von Holbeins Leben und ist schon in den Times vom 17. November zurückgewiesen worden. Dasselbe Blatt bringt einen Brief von Wm. Barclay Squire über die weiter unten besprochenen Lieder, der mit den von mir in Betreff derselben angegebenen Thatsachen vollständig übereinstimmt.

nur spärliche Bart, der im Backenbart sich verlaufende kurze Schnurrbart, die nicht hohe, aber breite



Nicolas Bourbon. Handzeichnung von HANS HOLBEIN d. j.

Stirn mit einer kleinen wagrechten Einsenkung in der Mitte, die fest gezeichneten, fast zusammengewachsenen Augenbrauen, der kurze Zwischenraum zwischen Augenbraue und oberem Augenlid, die dicke, ein wenig überhängende Nase, das zurückweichende Kinn, der sinnende Blick der kleinen dunklen Augen[1]. Ebenso viel aber, wie diese Über-

1) Die nicht isochromatisch hergestellte Photographie verändert die Nase insofern, als die Markierung der Einsenkung zwischen Stirn und Nase verloren geht, die Augen

einstimmung von Linien und Verhältnissen spricht die in beiden Fällen schlagende Wiedergabe derselben geistigen und seelischen Persönlichkeit.

Nicolas Bourbon[1]) ist im Jahre 1503 zu Vaudoeuvre in der Nähe von Troyes geboren. Sein Vater besaß dort Eisenhüttenwerke; der Knabe liebte es, die Gewinnung und Verarbeitung des Eisens zu beobachten und das veranlasste ihn, im Alter von 15 Jahren ein längeres lateinisches Gedicht Ferraria über diesen Gegenstand zu verfassen. Sein ferneres Leben ist typisch für die Gelehrten der damaligen Zeit. Er hatte keinen festen Wohnsitz, sondern wanderte von Ort zu Ort, wo er Gunst und Brot von den Großen der Welt erhoffen konnte. Schon auf der Schule von Troyes, in der er seine Bildung erhielt, schloss er innige Freundschaft mit Louis de Dinteville von Policy, Chevalier et Sénechal de Rhodes; wie Nisus und Euryalus, die virgilischen Helden, waren die beiden Knaben nach Bourbons Wort miteinander verbunden. Aber Louis war kränklich und starb schon am 22. Juli 1531 auf der Insel Malta[2]); noch lange Jahre nachher finden wir in den Gedichten des Bourbon Klagen über diesen Verlust seines Freundes. Auch eine Grabschrift hat er ihm gedichtet (Nugae IV, 5). Nach vollendeten Studien schloss sich Bourbon zunächst an die burgundische Familie Tournon an, dann aber trat er in ein näheres Verhältnis zu Jean de Dinteville, dem Bruder seines verstorbenen Freundes. Es sind mehrere Gründe für die Annahme vorhanden, dass er schon 1533 mit seinem neuen Protektor nach London gegangen ist: Die Königin Anna Boleyn musste ihn kennen, um sich für ihn im Winter 1534 zu verwenden, als er in Paris ins Gefängnis geworfen wurde; für die durch die Königin bewirkte Befreiung bedankt er sich durch das Gedicht Nugae VII, 119; er hat nach seinem eigenen Ausspruch Sir Thomas More gesehen und gekannt, was nur vor dessen Festsetzung im Tower 1534 möglich gewesen ist[3]). In demselben Jahre 1533 erschienen zu Paris und zu Basel seine ersten lateinischen Gedichte, welche er bescheiden Nugae, Kleinigkeiten nannte. Die vollständigste Ausgabe ist 1538 in Lyon herausgekommen. Im Jahre 1535 kehrte er wohl wieder in Gesellschaft des Jean de Dinteville zu längerem Aufenthalt nach London zurück. Er lebte auf vertrautem Fuße mit dem Hofkreise; seine Schüler, unter andern John Dudley, später Herzog von Northumberland, Henry, der Sohn des Sir Henry Norris und Sir Henry Carey, später Lord Hunsdon, gehörten den ersten Familien des Landes an. Nach Frankreich zurückgekehrt, wurde er der besondere Schützling der Königin Margareta von Navarra, die ihn zum Erzieher ihrer Tochter Jeanne d'Albret machte. Seine Gedichte bestanden meistens nur aus wenigen Zeilen und sind größtenteils mit einer Schmeichelei an bestimmte Personen gerichtet. Der dichterische Wert derselben ist sehr gering, die lateinische Sprache korrekt und mit einer gewissen Leichtigkeit behandelt. Er stand in Verbindung mit den größten Humanisten seiner Zeit, mit Erasmus hat er mehrfach Briefe gewechselt und demselben seine Verse geschickt.

Die Beweise für die Identität des Dargestellten mit Bourbon sind noch lange nicht genug betont worden gegenüber *einem* Punkte, der diese Behauptung zu erschüttern scheint. Die Handzeichnung ist mit dem Namen des Dichters bezeichnet; diese Inschrift ist nicht gleichzeitig, aber nach der Zeichnung ist ein kleiner Holzschnitt angefertigt worden, welcher zuerst dem 1536 erschienenen lehrhaften carmen de moribus, *Παιδαγωγεῖον* Bourbons beigegeben wurde. Die Inschrift dieses Holzschnittes giebt neben dem Namen des Dargestellten dessen Alter im Jahre 1535 auf 32 Jahre an. So viel ich weiß, ist dieses die einzige Quelle für Bourbons Geburtsjahr 1503. Das Longfordbild ist 1533 gemalt, die Persönlichkeit rechts auf dem Schnitt des neben ihr liegenden Buches als Aetatis suae 25 bezeichnet. Nichts hindert, dass diese Zahl richtig und die des Holzschnittes falsch sein könnte; zwar ist das unwahrscheinlich, denn der Holzschnitt kehrt in der Ausgabe der Nugae von 1538 wieder, und der Dichter hätte diesen Fehler doch wohl richtig stellen lassen, das Gemälde dagegen ist vielleicht erst nach Bourbons Abreise vollendet, die Inschrift wurde zuletzt gemacht, der Fehler schlich sich ein, das Gemälde wurde nach Frankreich gebracht, auf dem Familienschloss der Dinteville aufgestellt, und der Dichter bekam es vielleicht nie wieder zu Gesicht. Wir können eine bestimmte Entscheidung treffen. Von Jean de Dinteville

her flacher liegen, und die Nase statt an der Spitze verdickt und daher gleichzeitig etwas gehoben zu sein, länger und mehr überhängend scheint, während im Gemälde alle diese Punkte mit der Zeichnung übereinstimmen. Der ganze Gesichtsausdruck der Photographie ist dem im Gemälde ziemlich unähnlich.

1) J. A. Jaquot: Notice sur Nicolas Bourbon de Vaudoeuvre. Extrait du Journal l'Aube 1857. Ein Exemplar dieser seltenen Schrift in der Bibliothek des British Museum. Bourbon hat seinen Namen in Borbonius latinisirt.

2) [illegible]

3) [illegible]

wissen wir, dass er 1501 geboren war; in einem Gedicht an Louis de Dinteville (Nugae I, 115) sagt Bourbon, dass er mit Louis gleichaltrig gewesen wäre (nos aetate pares), Louis aber war der zweite Sohn des Gaulche de Dinteville und Jean der dritte [1]), ersterer musste also mindestens ein Jahr älter sein, folglich kann die Alterszahl 25 auf dem Gemälde nicht richtig sein und die Zahl des Holzschnittes trägt den Sieg davon.

Neben der künstlerischen Beweiskraft der Handzeichnung sind wir so glücklich, eine Reihe von praktischen Beweismitteln zu besitzen. Forschen wir unter allen Gelehrten der damaligen Zeit, so werden wir finden, dass unter ihnen außer Erasmus Bourbon die meisten Beziehungen zu Holbein hat. In seinen Gedichten hat er Holbein wieder und wieder gefeiert, unter anderem indem er die beliebte Zeitphrase des Vergleichs mit den Malern des Altertums auf ihn anwendet [2]). Auf Holbeins Totentanz findet sich in den Nugae VII. 158. folgendes Epigramm:

> Dum mortis Hansus pictor imaginem exprimit,
> Tanta arte mortem rettulit, ut mors vivere
> Videatur ipsa: et ipse se immortalibus
> Parem Diis fecerit, operis huius gloria.

Als Holbeins Bilder zum alten Testament von Lyon in die Welt gingen, da gab ihnen Nicolas Bourbon ein längeres Gedicht bei, in welchem er den Meister glänzend feiert und ihn die höchste Zier seiner Kunst nennt. Im Olymp beklagt sich Apelles zu Zeuxis und Parrhasios, dass ihr Ruhm durch Holbein völlig verdunkelt werde. Aber wir haben mehr, wir haben Verse Bourbons, welche sich direkt auf sein von Holbein gefertigtes Bildnis beziehen Nugae VI, 12.

> Dum divina meos vultus mens exprimit, Hansi,
> Per tabulam docta praecipitante manu,
> Ipsum et ego interea sic uno carmine pinxi:
> Hansus me pingens maior Apelle fuit.

Andere Epigramme Nugae VI, 11 und II 55 sprechen von seinem Bildnis überhaupt. Sie weisen auf die große Ähnlichkeit und künstlerische Vollendung des Bildnisses hin, es fehlten demselben nur die drei Sprachen, welche der Dichter beherrscht, und die Seele, welche nur Gott kennt. Ist es denkbar, dass der Dichter alle diese Verse nur auf den kleinen schlechten Holzschnitt gemacht hat? — Sehen wir ganz davon ab, dass in dem einen Gedicht von *den* Augen die Rede ist, während der Holzschnitt nur Profil zeigt, in demselben Gedicht wird die treffende Darstellung der Hand ausdrücklich betont; wer aber sollte sich dabei nicht sogleich an die bewunderungswürdigen Hände des Gemäldes erinnern, während die Zeichnung die Hand nur flüchtig andeutet und der Holzschnitt keinen besonderen Wert auf ihre Charakteristik legt? Ist es nicht höchst wahrscheinlich, dass nur das lebensgroße Gemälde den Dichter begeistert hat, so oft und mit solchen Lobeserhebungen darauf zurückzukommen? —

Wir gehen noch einen Schritt weiter. Wahrscheinlich im Frühling 1532 war Holbein zum zweitenmale nach England gekommen. Seinen früheren Gönner Sir Thomas More fand er seines hohen Amtes und seines Einflusses ledig, am 23. August desselben Jahres starb Holbeins zweiter Gönner, der Erzbischof Warham von Canterbury. Aus den Jahren 1532 und 1533 haben wir von Holbein fast nur Bildnisse deutscher in London lebender Kaufleute, Joerg Gyze in Berlin, die Goldschmiede Hans von Antwerpen in Windsor und Hans von Zürich, letzteren nach Holbein von Wenzel Hollar gestochen, den jungen Mann der Braunschweiger Galerie Namens Fallen(?), Derich Tybis aus Duisburg in Wien, Derich Born in Windsor, denselben kleiner in München, (Holbeins eigenes Bildnis in Privatbesitz in Prag); nach Woltmanns Ansicht sind auch die beiden Bildnisse jüngerer Männer derselben Familie in den Galerien Schönborn in Wien und in Berlin deutsche Kaufleute vom Stahlhof. Als einzige Ausnahmen bleiben der königlich englische Falkonier Robert Cheseman im Haag und unser vorliegendes Gemälde „die Gesandten". Für Holbein hatte sich im Stahlhof, wo seine Landsleute wohnten, ein neuer Markt erschlossen, der vorläufig der einzige blieb, weil die Beziehungen zum hohen Adel, welche er mit seinen Gönnern vom ersten Aufenthalt verloren hatte, nicht sogleich konnten wieder hergestellt werden und auch zu andern englischen Kreisen scheint er damals keine Beziehungen gehabt zu haben. Nun aber wissen wir, dass Nicolas Bourbon unter den Deutschen Londons vollständig heimisch war, er wohnte sogar bei einem Deutschen, dem Goldschmied Cornelius Heyß, und war intim befreundet mit Nikolaus Kratzer von München, dem königlichen Astronomen, „diesem Mann, der in allen Ehren von Witzen, Possen, launigen Einfällen ganz voll steckt", wie es in einem Brief Bourbons heisst. Dort unter den Deutschen hat er Holbein, den Apelles seiner Zeit, wie er ihn in demselben Brief nennt, kennen und schätzen gelernt und seinen Freund und Gönner Jean de Dinte-

1) Nic. Camusat, S. 211.

2) Nugae III. S. VIII, 36.

ville bewogen, ihr gemeinsames Bildnis von Holbein malen zu lassen.

Auf diesen Verkehr mit Deutschen weisen auch die beiden gedruckten Bücher hin, welche auf dem Gemälde zu erkennen sind. Links das halb geöffnete Rechnungsbuch, in welchem man folgendes lesen kann:

? Dividirt ein ander . . .
tul ? 26 81648

11
928
81648

	0562	5
	02	5
0	01	25
0 X 0	00	625
0	0	125

facit 567 000

Bleybet bey der rechten
seite ßo bedeuts ein halb
deuts $\frac{1}{4}$ 125 bedeuz $\frac{1}{8}$
Alß in nachgesetztē ex.

9
81720

562	5
05	

facit 567 $\frac{1}{2}$

? Dividirt 10 00
18 ? 00 00

1) 6 1 25
6 0 06 0 X 0

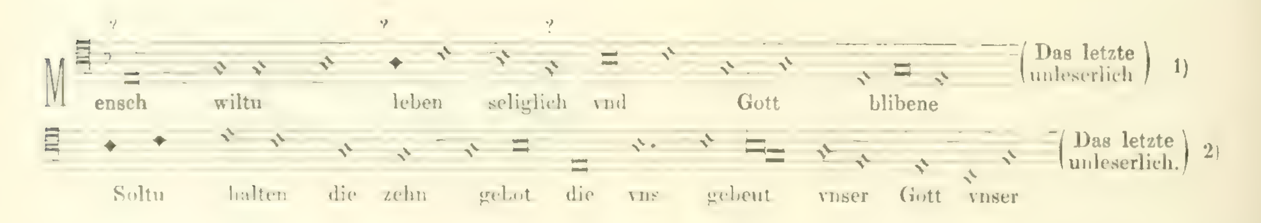
? 310

Viel deutlicher ist der Inhalt des rechts liegenden Buches zu erkennen. Es ist ein kirchliches Gesangbuch. Auf der linken Seite steht mit wie nachstehend abgeteilten Zeilen:

XIX



auf der rechten:



D.

1) Die beiden Ziffern 6 undeutlich.
2) ewiglich.
3) Die Noten zu diesem Liede sind sehr undeutlich.

und damit haben wir ein höchst interessantes Dokument. [1]) Das Lied links: „Komm' heil'ger Geist“ wird noch heute unter dem Namen Luthers in allen protestantischen Kirchen gesungen und in seiner lateinischen Urform beim Pfingstfest in den katholischen. Die Melodie ist für die Tenorstimme im Altschlüssel geschrieben. In den Musikbüchern der damaligen Zeit enthielt gewöhnlich der Tenor die Melodie, hier ist jedoch für die Tenorstimme nur die Begleitung aufgezeichnet. Das lateinische Veni, sancte spiritus, wird dem König Robert von Frankreich, dem Sohn Hugo Capets, der im Jahre 1031 starb, zugeschrieben. Deutsche Übersetzungen und Nachbildungen davon gab es schon vor Luther eine ganze Anzahl, diejenige, welche mit Luthers Wortlaut am meisten übereinstimmt, ist gedruckt im Basler Plenarium oder Evangelybuoch vom Jahre 1514. Auch die Melodie existirte schon vor Luther in derselben Form. In lutherischen Gesangbüchern kommt das Lied zum erstenmal vor im Erfurter Enchiridion von 1524, dann in Johann Walters „Geystliche gesangk Buchleyn. Wittenberg M. d. i i i j.“ (Druckfehler für 1524). Der Text des Liedes bei Holbein weicht von beiden Büchern in einigen Kleinigkeiten ab, so dass die Möglichkeit noch immer nicht ausgeschlossen ist, hier ein vorlutherisches also katholisches Gesangbuch zu haben. Den letzten Zweifel aber, dass dieses Gesangbuch ein lutherisches ist, hebt das Lied der rechten Seite „Mensch wiltu leben seliglich,“ ebenfalls für die Tenorstimme mit Altschlüssel, aber hier als Trägerin der Melodie. Dieses Lied erscheint zuerst in Johann Walters Gesangbüchlein von 1524 und ist eine Originaldichtung von Luther, auch die Melodie kann nicht als eine entlehnte nachgewiesen werden.

Sowohl im Erfurter Enchiridion, als auch in dem Walterschen Gesangbüchlein steht das Lied „Komm heil'ger Geist“ unter Nr. II, das Lied „Mensch, wiltu leben“ in letzterem unter Nr. XIX, außerdem weichen die Lieder bei Holbein von dem einzig bekannten Exemplar der Tenorstimme des Walterschen Gesangbüchleins in der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek in München sowohl in Typographie als auch Orthographie etwas ab [2]). Außer den beiden genannten ist bis zum Jahre 1533 eine ganze Reihe von lutherischen Gesangbüchern erschienen, in keinem aber stehen die Lieder unter Nummer 19 und 20 oder folgen aufeinander wie bei Holbein. Zudem endigt das erste Lied in allen Ausgaben auf ein doppeltes Halleluja und wiederholt nicht das letzte Wort „gesungen“. Die ganze Art, in welcher das Buch gemalt ist, weist darauf hin, dass Holbein ein vorliegendes Modell genau nachahmte, wir müssen also annehmen, der Künstler habe einen uns unbekannten Nachdruck des Wittenberger Gesangbuches gehabt, wobei man immerhin zugeben könnte, dass die Zusammenstellung dieser beiden Lieder auf zwei gegenüberstehenden Seiten eine Freiheit des Künstlers ist, der dabei der Vorliebe des Porträtirten gerade für diese beiden Gesänge nachgab. Jedenfalls aber ist es erwiesen, dass dieses Liederbuch ein protestantisches ist; dasselbe begrenzt in Bezug auf die Persönlichkeit des Dargestellten den Kreis abermals enger. Wir wissen, dass Bourbon im Jahre 1534 in Paris ins Gefängnis geworfen wurde, weil er zur Reformation hinneigte, er stand in London in engem freundschaftlichen Verkehr mit Thomas Cranmer, dem Erzbischof von Canterbury, welcher die Trennung der englischen Kirche vom römischen Stuhl aus Anlass der Ehescheidung Heinrichs VIII. vollziehen half, schon vorher die Tochter des protestantischen Pfarrers Osiander in Nürnberg geheiratet hatte, der Führer der ganzen protestantischen Bewegung in England war und unter der blutigen Mary im Jahre 1556 seinen Glauben mit seinem Tode auf dem Scheiterhaufen bezeugte. An Thomas Cranmer ist in den Nugae eine Reihe freundschaftlicher Verse gerichtet, und in dem schon öfters angeführten Briefe Bourbons steht ein Gruß an denselben allen andern voran.

Die Persönlichkeit des Jean de Dinteville ist durch die Angabe von Policy auf dem Globus unwiderleglich erwiesen. Rechnen wir zu allen für Bourbon angeführten Gründen noch hinzu, dass er der Schützling und Freund dieses Edelmannes war, so werden wir an der richtigen Bestimmung nicht mehr zweifeln. Der Name Policy auf dem Globus steht wie ein Angelpunkt zwischen beiden, Bourbon hat erstens dieses Schloss der Dinteville im allgemeinen besungen, Nugae IV, 108

> Quae domus est hodie recte appellata πολὺ ζῆ;[1])
> Nempe, in quam nil Mors pallida iuris habet.

1) Vergl. über die Lutherlieder: Philipp Wackernagel: Martin Luthers geistliche Lieder. Stuttgart, S. G. Liesching.

2) Das D zwischen den beiden letzten unbeschriebenen Zeilen bei Holbein bezeichnet den Bogen des Druckes, in dem Münchener Exemplar des Walterschen Gesangbüchleins steht an der Stelle D;;;;, im Gemälde ist der Raum dicht hinter D beschädigt.

1) Viel Leben. Nach dem Itacismus der Renaissance ausgesprochen. Das Wort bewahrheitete sich nicht, denn die Familie starb nach wenigen Generationen aus.

und mehr noch den Neubau Jeans im besondern gefeiert.

Jean de Dinteville ist einer der vornehmen Herren der damaligen Zeit, die mit ihrem Gelde und ihrer gesellschaftlichen Stellung gern einen Gelehrten und Dichter unterstützten, indem sie dadurch ihr Interesse für Kunst und Wissenschaft zeigen konnten und von dem Schützling in seinen Schriften gefeiert wurden. Hier hat sich der Sprössling einer alten Adelsfamilie, der Gesandte eines mächtigen Reiches mit seinem gelehrten Freunde und dessen umfangreichem, wissenschaftlichem und künstlerischem Apparat abbilden lassen, stolz, dadurch seine geistigen Neigungen und seine Gönnerschaft dokumentiren zu können.

Die Lösung des zweiten Rätsels in dem Bilde ist sehr viel kürzer gegeben. Der Zufall, dass das Gemälde in der National Gallery auf dem Fußboden steht, hat bei verkürzter Betrachtung in dem gestreckten Gegenstand im Vordergrunde die verlängerte Darstellung eines menschlichen Schädels erkennen lassen, auch in der Photographie kommt derselbe deutlich heraus, wenn man den Gegenstand von rechts oben nach links unten stark verkürzt ansieht. Der Totenschädel kehrt in dem Gemälde noch einmal wieder und zwar an dem Hutkleinod das Gesandten. Es lag nahe, an irgend eine Beziehung desselben vielleicht als Emblem des Jean de Dinteville zu denken, aber das Wappen der Familie zeigt zwei schreitende Leoparden von Gold übereinander in schwarzem Felde. Wir besitzen ein Bildnis von Holbein, welches eine noch viel deutlichere Erinnerung an den Tod enthält. Das Porträt des Sir Bryan Tuke in München. Hinter dem Dargestellten schiebt ein Totengerippe den Vorhang zur Seite und zeigt auf eine fast abgelaufene Sanduhr; dazu trägt das Bild die lateinische Hiobstelle: Nunquid non paucitas dierum finietur brevi? Wir brauchen zur Erklärung noch nicht wirklichen Lebensüberdruss bei dem Dargestellten annehmen; wenn sich jemand porträtiren lässt, so beweist er damit doch mindestens nicht Hass gegen seine gegenwärtige Erscheinung — sondern vielleicht nur ein überfrommes Gemüt, welches dadurch seine feste Hoffnung auf ein besseres Leben nach diesem irdischen ausdrücken wollte. Der Gedanke an den Tod war dem damaligen Geschlecht und vor allem Holbein vertraut, und zwar meistens im Gegensatz zu blühender Lebenskraft; in diesem Sinne ist von deutschen Meistern der Tod oft dargestellt worden ein junges Weib küssend. Holbein selbst hat dieses Thema in seinem Totentanz ausführlich und ergreifend behandelt. Leicht könnte man in diesen Darstellungen die Aufforderung lesen, das Leben, weil es kurz ist und plötzlich abgerissen werden kann, erst recht zu genießen. Wo wäre blühendere Kraft dargestellt als in dem Longfordbilde? Links der frische von Gesundheit strotzende Mann im vollen Genuss des Lebens mit allen Gütern, die dem gesellschaftlich Bevorzugten im reichsten Maaß zugänglich waren, rechts der Geistesgewaltige, der Dichter und Denker, der Besitzer aller der Instrumente, welche dazu dienen, das Leben zu erforschen und zu veredeln. Man könnte den Schädel als zu dem gelehrten Apparat gehörig denken, aber die Wiederkehr an dem silbernen Hutkleinod des Gesandten legt ihm eine höhere Bedeutung bei. Vielleicht wollte der Maler aus beiden oben angeführten Gründen an den Tod erinnern, aber doch nicht so, dass der Charakter des Bildes ein düsterer wurde, und deshalb wählte man diese eigentümliche Art, den Totenkopf darzustellen. Ein religiöses Moment liegt ohnehin in dem Bilde durch das Liederbuch neben dem protestantisch gesinnten Bourbon und durch das Kruzifix, das der Vorhang eben sehen lässt, neben dem jedenfalls katholischen Gesandten.

Das Longfordbild ist eines der bedeutendsten in dem ganzen Werk Holbeins; der Künstler hat außer in diesem wohl in keinem Tafelbilde eine lebensgroße Bildnisgruppe in ganzen Figuren gemalt. Wenn man aus den Windsorzeichnungen auf das verlorene Moresche Familienbild schließen kann, so erreichte dasselbe in den einzelnen Figuren nicht dieses Format [1]), und die Bildnisgruppe auf der Madonna des Bürgermeisters Meyer ist bedeutend kleiner; aber auch künstlerisch gehört dieses Bild zu den größten Leistungen Holbeins. Mit staunenswerter Sorgfalt ist es bis in die kleinsten Einzelheiten durchgeführt, und doch beherrscht bei der fast unglaublichen Gegenständlichkeit des reichen Stofflichen der geistige Ausdruck der Köpfe, die charakteristische Haltung der ganzen Personen das Gemälde in vollendeter Weise. Dieselbe Erscheinung in kleinerem Raum haben wir bei dem Bildnis des Joerg Gyze vom Jahr vorher, und mit diesem Bild hat das unsrige auch die glänzende Kraft und weiche Harmonie der Farbe gemein, aber mehr noch wird man an die Darmstädter Madonna gemahnt; es ist dasselbe Konzert ähnlicher klarer und leuchtender Farben, in dem größeren Format noch mächtiger entwickelt. Woltmann hat bei dem Joerg Gyze an Quentin Massys

1) van Mander nennt es allerdings lebensgroß.





erinnert, dessen Werke Holbein bei seiner zweiten Reise nach England studirt hatte. Greifen wir in des Künstlers jüngere Jahre zurück, so finden wir ihn unter dem mächtigen Einfluss des Lionardo. Bernardino Luini, der Schüler Lionardos, klingt in Holbeins Abendmahl auf Holz in Basel wieder, den Einfluss des Meisters selbst aber finden wir in den beiden Idealbildnissen der Dorothea Offenburg ebenfalls in Basel; von ihm hat Holbein überhaupt seine in besserem Sinne als bei Lionardo porzellanartige Glätte der Malerei angenommen, die allein ihm diese wunderbare Durchführung bis in alle Einzelheiten, dieses ehrliche Durchzeichnen der Gegenstände bis in die tiefsten Schatten gestattete, von ihm aber auch die ruhige Größe in Erscheinung und Auffassung. Die Darmstädter Madonna ist urdeutsch und ureigentümlich, und doch in Größe wie Arbeit ein Patenkind Lionardos. Dieselbe edle und selbständig verkörperte Größe finden wir in „den Gesandten", und wenn die Farbenharmonie weicher und noch um etwas voller geworden ist als in der Darmstädter Madonna, so verdankt Holbein das der Anschauung seines älteren Kunstgenossen Quentin Massys.

Auf dem Erdglobus in dem Gemälde ist in Deutschland nur eine Stadt angegeben, und diese mit größeren Buchstaben als alle übrigen Städte: Nürnberg. Vielleicht eine Huldigung des im Auslande lebenden Meisters an die heimatliche Kunst, die in Nürnberg ihren Mittelpunkt hatte, wo der große Albrecht Dürer, der sich mit Holbein in den Siegeskranz der deutschen Kunst teilt, wenige Jahre vorher aus diesem Leben geschieden war.

REMBRANDTS RADIRUNGEN.

VON W. *VON SEIDLITZ.*

MIT ABBILDUNGEN.

III.

Das Mannesalter.



M JAHRE 1639 thut Rembrandt einen gewaltigen Schritt über das bisher Erstrebte hinaus durch seinen *Tod der Maria* (99), nächst dem Hundertguldenblatt die großartigste und die am eingehendsten durchgebildete seiner radirten Kompositionen. Hat er auch noch nicht das ihm ganz ausschließlich eigne malerische Verfahren des Helldunkels, des Aufbaus der Komposition auf den großen Gegensätzen des Lichtpunktes und der Schattenmassen gefunden, so greift er hier zum erstenmal zu einem Instrument, mit dessen Hilfe er ganz besondere Wirkungen erzielen sollte und das ihm eine ganz andere Feinheit und zugleich Freiheit des Gebarens sicherte, als die Radirnadel: nämlich zur kalten Nadel, die nicht bloß den Firnis aufritzt und daher der nachfolgenden Ätzung bedarf, sondern auf dem Grunde einer leichten Vorätzung direkt ins Kupfer eingreift und somit von den Zufälligkeiten der Ätzung unabhängig bleibt. Mit spielender Leichtigkeit handhabt er hier bereits dieses Instrument, das er bisher nur ganz beiläufig verwendet hatte; es dient ihm vortrefflich dazu, einerseits das Bewegliche in Ausdruck und Gebärde wiederzugeben, anderseits durch den Grat, der am Rande jedes kräftig in das Kupfer geritzten Striches stehen bleibt und, wenn er nicht absichtlich beseitigt wird, die Druckerfarbe in verstärktem Maße festhält, jenen samtigen Schmelz und jene Kraft hervorzurufen, die ihm zur Erreichung der gewollten phantastischen Wirkung unentbehrlich waren.

Über dieser tief ergreifenden Darstellung ist eine solche Fülle heitersten Lichts verbreitet, dass in dem Beschauer notwendiger Weise die Empfindung erwächst, hier handle es sich um mehr als das gewöhnliche Todeselend, hier erfolge die Befreiung und Verklärung einer Heldin und Dulderin. Die Schar der Männer und Frauen aber, die das Sterbelager umringt, steht nicht gleich einem antiken Chor in würdevoller Haltung da; sondern alle, in inniger Fürbitte für die dahinscheidende Seele vereint, äußern ihre innige Teilnahme durch die lebhaftesten Gebärden, ohne dabei irgend eine Rücksicht auf den Beschauer zu nehmen. — Der Augenblick ist genau bezeichnet: es ist derjenige, worin das Leben den Körper der Dulderin verlässt; für die Umstehenden der kurze Stillstand zwischen der gespannten Erwartung des



Der Tod der Maria (B. 99)

Endes und der dann ausbrechenden Verzweiflung. Die ausgebreiteten Arme des Johannes bekunden dass der Kampf aus ist; der im Vordergrund sitzende Priester unterbricht die Vorlesung der heiligen Gesänge, um auf die Dahingeschiedene zu blicken; der Arzt hält tiefernsten Angesichts sein Hand an den Puls, dessen Regungen er nicht mehr spürt; der feiste Hohepriester, zu Häupten des Betts in gleichgültiger Haltung stehend, nimmt eine würdevoll bekümmerte Miene an. Tiefste Stille herrscht in dem Gemach; der fragend seinen Kopf durch den Vorhang Steckende wird zur Ruhe verwiesen. — —. In diesem feierlichen Augenblick öffnet sich, den Teilnehmern unbemerkbar, die Decke des Gemachs, und in dem breiten Lichtstrahl, der das Bett plötzlich erhellt, zeigen sich die Engel in sehnsuchtsvoller Bereitschaft, die dahingeschiedene Seele aufzunehmen.

Die Entfaltung reichen Prunks bei einer Szene von solcher Innerlichkeit erinnert noch an die Jugendzeit. Reiche Gewänder, phantastisches Mobiliar bieten das konventionelle Bild des Orients; die Halle, obwohl nur mit einer schlechten Balkendecke versehen, wölbt sich zur Höhe eines Doms empor. Aber dieser Prunk fordert nicht an und für sich Beachtung, sondern ordnet sich der Darstellung vollständig unter. Er dient nur dazu, den Eindruck jener poesievollen und schönheitstrunkenen Phantastik, die für Rembrandts Schöpfungen aus dieser mittleren Zeit seines Lebens bezeichnend ist, zu vervollständigen und zu steigern.

Denn wenn auch der Künstler hier wie stets durchaus auf dem Boden der Wirklichkeit steht, so schaltet er doch mit deren einzelnen Elementen völlig frei nach seinen souveränen, von aller Realität durchaus unabhängigen Zwecken. Es ist nicht der Mensch mit seinen durch die zufällige Gestaltung der Außenwelt bedingten Gefühlen der Teilnahme und des Mitleids, der zu uns redet, sondern der selbstherrliche Künstler, dem es nur um die möglichst treue und deutliche Wiedergabe der in seinem Innern schlummernden Visionen zu thun ist. Dadurch dass er sich frei von der Außenwelt wie von seinem Gegenstande hält, vermag er ihn von innen heraus zu ergreifender Gestaltung zu bringen und gewinnt er allein die Kraft, Vorgänge des gewöhnlichen Lebens zu adeln und ins Poetische zu verklären. Das ist die Periode seines Lebens, die Bürger als die einer von äußerster Poesie erfüllten Originalität und Phantastik bezeichnet. Von hier aus können wir uns am besten erklären, wie sich in Rembrandt das aristokratische Künstlergefühl, das Bewusstsein von dem hohen Beruf der Kunst, das in ihm mehr und mehr erstarkte, entwickelt hat.

Im demselben Jahre 1639 schilderte er sich in jenem berühmten *Selbstbildnis* (21), worin er malerisch in einen gestickten Sammetmantel gehüllt, mit dem Sammetbarett auf den langwallenden Locken, auf eine Mauer sich lehnend erscheint. So glänzend die Behandlung dieses Blattes ist, so gut auch die etwas zurecht gestutzte und absichtlich repräsentirende Haltung ihm als einem Fürsten im Reiche des Geistes steht: dass es sich durch besondere Ähnlichkeit auszeichne, wird man nach einem Überblick über seine sonstigen Selbstbildnisse nicht wohl behaupten können. Aber zum volkstümlichsten ist es geworden. — Uytenbogaert, der Goldwäger (281), aus demselben Jahre, weist auf eine starke Mitarbeiterschaft derselben Schülerhand, die das Ecce homo von 1636 ausgeführt hat. Eine so arge Verzeichnung, wie sie das linke Bein des knieenden Jungen zeigt, die falsche Verkürzung des Hängebretts u. s. w. dürfen Rembrandt nicht zur Last gelegt werden.

Ähnlich dem Tode der Maria sind die unvollendete große Darstellung im Tempel (49), die Taufe des Kämmerers (98) und der Triumph des Mardochäus (40) behandelt. Immer mehr entsagt Rembrandt in seinen religiösen Darstellungen der dramatischen Greifbarkeit und Lebendigkeit und legt dafür allen Nachdruck auf die Ausgestaltung des innern verhaltenen Seelenlebens. — In einigen kleineren Blättern beginnt er auch schon Nachteffekte zu verwenden, so in der Ruhe auf der Flucht (57), in dem Schulmeister (128).

Im Anfang der vierziger Jahre wird ihn der große Auftrag der Schützengesellschaft, die 1642 vollendete Nachtwache, stark in Anspruch genommen haben. Dann schnitt 1642 der Tod seiner Frau, der liebenswürdigen heiteren Saskia, deren Schelmenaugen so hell ihm geleuchtet hatten, tief in sein Leben ein. Die Radirungen dieser Jahre tragen daher auch mehr den Charakter von Gelegenheitsschöpfungen, die wesentlich dazu dienen, gewissen Stimmungen zum Ausdruck zu verhelfen. Bald schildert er einen nachdenkenden Philosophen (105) bei geheimnisvoll-anheimelndem Schummerlicht; bald giebt er eine Idylle, wie im Eulenspiegel (188), bald ein Stillleben, wie im liegenden Schwein (157). Vor allem aber wendet er nun mit Vorliebe und Entschiedenheit seine Aufmerksamkeit der *Landschaft* zu, schafft jene endlosen und so mannigfach

belebten Fernsichten, die den Charakter des Landes in seiner vollen Eigenart erfassen, aber ihn ins Heroische steigern.

Die beiden großen, mit ungemeiner Sorgfalt und Klarheit durchgeführten Landschaften, die Hütte beim großen Baum (226) und deren Gegenstück, die Hütte mit dem Heuschober (225), geben in unvergleichlicher Weise den Charakter der endlosen, von zahlreichen Wasserläufen durchfurchten Fläche wieder; die Mühle (233) aus demselben Jahre 1641, ist an Duft und Feinheit wohl überhaupt das schönste Blatt, das er auf diesem Gebiete hervorgebracht hat, aber zu völlig freiem Schalten mit den Elementen der Landschaft gelangt er erst in der berühmten, im Jahre 1643 entstandenen *Landschaft mit den drei Bäumen* (212). Der vereinsamte Mann ballt da sein ganzes überquellendes und auseinander stiebendes Empfinden zu einer Leistung höchster, von keinem andern Künstler auch nur annähernd erreichter Kraft zusammen und beendigt das Blatt so sorgfältig mit allen ihm nur irgend zu Gebote stehenden Mitteln, dass es in Bezug auf die Durchführung nur mit dem andern Hauptwerk seines Lebens, dem Hundertguldenblatt, verglichen werden kann. In der Verwendung phantastisch packender Lichtgegensätze aber erinnert es noch sehr an die Verkündigung an die Hirten von 1634. Doch während es dort die Darstellung eines göttlichen Wunders galt, wird hier die Natur in ihrem dämonischen Walten verkörpert. Rembrandt verleiht dieser Natur Seele und Leidenschaft: die Gewalten des Himmels sind mit Leben und Persönlichkeit ausgestattet, die Wolkengebilde wirken und wüten wie bewusste Wesen; und auch die Erde, mit dem reichen Leben, das sie trägt, erscheint wie ein geschlossener Organismus. Das Drama, das hier vorgeführt wird, weist über die gewöhnlichen menschlichen Leidenschaften hinaus: es ist, im Bilde der Natur dargestellt, der Kampf, der sich in des Künstlers eigenem, überreichem und überstarkem Innern abspielt, der alte Kampf zwischen hellleuchtenden ewigen Mächten des Lichts und den stets grollenden Gewalten der Finsternis. Hier ist poetische Verklärung der Natur aus jenem Künstlerinstinkt heraus, der sich durch keine Regeln ersetzen lässt, sondern in jedem Fall nach dem besonderen Seelenbilde, um dessen Verkörperung es sich handelt, seine Entscheidungen trifft. Die Bäume hätten nur von etwas anderem Verhältnis, der Horizont nur etwas anders gewählt zu sein brauchen, so wäre gerade das Ergebnis, das dieses Blatt mit Fug und Recht so überaus berühmt gemacht hat, nicht denkbar gewesen. Ein wesentliches Verdienst liegt also hier gerade in der Komposition, auf die Rembrandt ein weit größeres Gewicht zu legen pflegte, als man gemeinhin anzunehmen geneigt ist.

Dargestellt ist eine geringe Erhöhung innerhalb einer endlosen Fläche; es ist die beschattete Seite des Hügels, die dem Beschauer zugekehrt ist; eine Fülle von Leben — Menschen, Tiere, Pflanzen — wimmelt in diesem Schatten. Doch der Blick hält sich dabei nicht auf; er ist durch den fahlen blendenden Lichtschein des Horizonts gebannt, von dem der Hügel, nur um so dunkler erscheinend, sich scharf abhebt. Gegenüber dem Licht aber ballen sich auf der anderen Seite des Himmels die Wolken, vom beginnenden Regen gedrängt, zu unheimlichen Massen, bereit den Kampf mit dem Licht zu bestehen. Die Vögel suchen sich angsterfüllt vor dem Unheil zu retten. Auf der Erde aber, die gefesselt diesen Aufruhr der Elemente über sich ergehen zu lassen hat, steht einsam die Gruppe der drei Bäume da, eine gewaltige in den Himmel hineinragende Masse; die Bäume selbst aber schmiegen sich aneinander, wie um sich gegenseitig Schutz und Stütze zu leihen.

Durch die geniale Neuerung, wie andere vor ihm mit Linien und Farben, so hier die Komposition auf dem Gegensatz der Lichteffekte aufzubauen, vor allem aber in seinem geheimnisvollen Verkehr mit dem Naturgeist (Bode) bewährt sich Rembrandt als der erste und größte moderne Landschaftsmaler. Und bemerkenswert ist es, dass er gerade um die Mitte der vierziger Jahre auch fast alle seine gemalten Landschaften geschaffen hat. — Ein Blatt aus dem Jahre 1645, die Ansicht von Omval in der Nähe von Amsterdam (209), erscheint als das friedlich-heitere Gegenstück zu der Landschaft mit den drei Bäumen. Während die Gräser des Vordergrundes noch mit derselben liebevollen Sorgfalt ausgeführt sind, wie dort, kündet bereits das Laub der Weiden den Übergang zu einer mehr allgemeinen, flüchtigeren aber auch leichteren Behandlungsweise an. Den gleichen idyllischen Charakter tragen der Eulenspiegel (188) und die kleine Landschaft mit der Hirtenfamilie (220).

Im ganzen war die Thätigkeit Rembrandts während der Mitte der vierziger Jahre eine verhältnismäßig eingeschränkte. Ein Wandel bereitete sich in seinem Wesen vor. Hatten die bis dahin geschaffenen Werke noch immer einen mehr oder weniger deutlichen Zusammenhang mit den übrigen Erzeugnissen der Zeit gezeigt, so trat fortan der selbst-



Die Landschaft mit den drei Bäumen (B. 212).

herrliche Künstler, der eine Welt ganz eigener Art zu offenbaren hatte, immer mehr hervor. Als Grenzscheide lässt sich dafür etwa das Jahr 1647, da er mit dem ersten seiner größeren, nach dem Leben gemachten Bildnisse hervortrat, angeben. In das vorhergehende Jahr 1646 aber fallen einige meisterhaft durchgeführte *Aktstudien* (193, 194, 196) sowie die berüchtigte Darstellung des Paares auf dem Bett (le lit à la française, 186). Man hat ihm dieses sowie einige Blätter verwandten Inhaltes als Werke, die eines großen Künstlers unwürdig seien, absprechen wollen (Dr. Sträter). Vosmaer dagegen hat darauf hingewiesen, das die damalige Zeit, auch in der Litteratur, eine ganz andere Stellung zu solchen Natürlichkeiten eingenommen habe als die unsere; die Anschaungsweise sei eine rohere aber auch harmlosere gewesen. Dass alles, was in der Natur besteht, zum Gegenstand künstlerischer Darstellung erwählt werden könne, lässt sich nicht wohl leugnen. Eine Nebenabsicht, wie die Erregung der Sinnlichkeit bei dem Beschauer, hat Rembrandt, der Darstellungen solcher Art überhaupt nur in Radirung nicht aber als Gemälde gefertigt hat, offenbar nicht verfolgt, denn er hat den Gegenstand in durchaus künstlerischer, eigenartig eindringender Weise erfasst. Dass er aber diese Aufgabe mit Lust und Behagen durchgeführt habe, also mit seiner eigenen Sinnlichkeit dabei stark beteiligt gewesen sei, lässt sich eben so wenig leugnen. Man wird also gut thun, solche Blätter als Menschlichkeiten hinzunehmen, die dem Künstler nicht gerade zum Ruhme gereichen, aber vermöge der Unbefangenheit ihrer Auffassung doch einen wesentlichen Beitrag zur Erfassung seiner nach allen Richtungen frei sich auslebenden Natur bilden.

Die Blütezeit.

Die dritte Periode in der Entwickelung Rembrandts, die etwa mit der zweiten Hälfte der vierziger Jahre zusammenfällt — die Jugendzeit wird hier nicht als eine besondere Periode gerechnet — sondert sich nicht schroff von der vorhergehenden und der folgenden, dagegen wird sie dadurch gekennzeichnet, dass sie zu ihrem Mittel- und Höhepunkt das Hundertguldenblatt hat. Sie ist also die Zeit seiner höchsten Blüte, während die Perioden des Keimes und Wachsens ihr vorgehen, die Periode der größten Reife ihr nachfolgt. So lange es noch Schwierigkeiten für ihn zu überwinden gab, hatte ihn einerseits die Naturnachahmung als solche, andererseits die lebendige Herausgestaltung eines bestimmten Vorganges reizen können; nun aber sah er sich in der Lage, ohne Rücksicht auf das Wunder- und Unterhaltungsbedürfnis der Menge, dem Gott in seinem Busen frei zu folgen und Werke zu schaffen, die nicht einem bestimmten Plan entwuchsen oder einem äußeren Zweck zustrebten, sondern als unmittelbare Ausflüsse seiner Natur unwiderstehlich nach Gestaltung drängten. Hier wird von dem Werkzeug zu handeln sein, das er sich im Helldunkel für die vollkommene Wiedergabe seiner Ideen geschaffen; in seinen Erfindungen aber war er vollkommen willenloses Werkzeug einer in ihm wirkenden höheren Kraft. Daher denn der Verfasser des Buches „Rembrandt als Erzieher" ihm als höchsten Ruhmestitel anrechnen konnte, dass Programmlosigkeit sein Programm heiße; dieses sei das künstlerischste aller Programme, ja im Grunde das einzige wahrhaft künstlerische Programm. Rembrandt erweise sich als so urdeutsch dadurch, dass er seinem eigenen Kopf folge. Doch lässt er sich hierin nicht etwa vom Eigensinn treiben, sondern folgt nur seiner Natur und dem Gebote der Ehrlichkeit. Nur aber wer ehrlich ist, kann die Wahrheit erkennen, heißt es in derselben Schrift.

Der feinsinnige französische Maler und Schriftsteller Fromentin hat in seinem Buch Les maîtres d'autrefois (S. 295) als das Wesentliche der Rembrandtschen Kunst jene Entfernung des Standpunktes bezeichnet, die die Gegenstände lebendig und doch greifbar erscheinen lasse. Bei keinem anderen Maler findet er (S. 379) eine solche Durchgeistigung der Gesichter, so ergreifenden Ausdruck, solche Kraft und Reinheit des Empfindens, wie bei Rembrandt; kurz etwas, das so schwer festzuhalten, so schwer darzustellen sei und das je auf eigenartigere, gewähltere oder vollkommenere Weise wiedergegeben worden sei. Je mehr er an Jahren zunimmt, um so reicher entfaltet sich auch seine Kunst; aber um so eigenartiger und rätselvoller wird auch seine Erscheinung, um so weniger in die gewöhnlichen Begriffe von Kunst und Künstlerschaft hineinpassend.

Er offenbart sich nämlich immer mehr und so auch schon in der Periode, die uns jetzt zu beschäftigen haben wird, als ein Wesen seiner eigener Gattung, als jener Erzaristokrat, dessen Bild uns Baldinucci auf Grund der Berichte eines Schülers von Rembrandt, Bernhard Keihl [1]) in so greifbarer Gestalt zeichnet. Der Eigenart seiner Malweise,

1) Siehe über ihn den Artikel von E. Michel in Oud-Holland VIII (1890).

sagt er, entsprach durchaus die seiner Lebensführung; er war ein ausgesuchtes Original (umorista), das sich nicht im geringsten um das Gerede der Leute kümmerte. War er bei der Arbeit, so hätte er nicht den mächtigsten Herrscher der Welt eingelassen. Daneben aber zeichnete ihn eine bisweilen bis zur Wunderlichkeit getriebene Güte aus. Dass er den Umgang mit schlichten, einfachen Leuten mit Vorliebe gepflegt hat, geht aus der Reihe der Bildnisse, die er gefertigt, sowie aus den spärlichen Nachrichten, die wir über ihn besitzen, hervor; er legte — woraus ihm Sandrart einen Vorwurf macht — keinen Wert darauf, „seinen Stand zu beobachten", wenn auch die Angabe desselben Schriftstellers, dass er sich jederzeit nur zu niedrigen Leuten gesellet habe, aus dem Sinn jener hochtrabenden gespreizten Zeit zu erklären und danach richtig zu stellen ist. Dafür weiß aber Baldinucci die hohe Meinung, die Rembrandt von seiner Kunst gehabt hat, ins rechte Licht zu stellen. Verkaufte man, erzählt er, Dinge, die mit der Kunst in Zusammenhang standen, namentlich Gemälde und Zeichnungen großer Meister, so machte Rembrandt gleich von Anfang an ein so hohes Gebot, dass niemand sich fand, um ihn zu überbieten, und er pflegte zu sagen, er verfahre so, um seinen Beruf in Achtung zu erhalten. Da erscheint denn der Bankrott, in den er schließlich verfiel, anders begründet als durch bloße Sammelwut und Verschwendungssucht. Sandrart berichtet von seinen hohen Einnahmen; seine Behausung in Amsterdam sei mit fast unzählbaren fürnehmen Kindern zur Instruktion und Lehre erfüllet gewesen, deren jeder ihm jährlich in die hundert Gulden bezahlt, ohne den Nutzen, welchen er aus dieser seiner Lehrlinge Malwerken und Kupferstücken erhalten, der sich auch in die 2 — 2500 Gulden bares Geldes belaufen, samt dem, was er durch seine eigene Handarbeit erworben. Liest man dann weiter bei Baldinucci, dass er diejenigen seiner Radirungen, die man auftreiben konnte, um jeden Preis und in ganz Europa aufkaufen ließ, weil sie ihm nicht hoch genug gewürdigt zu werden schienen, dass er insbesondere in Amsterdam die Erweckung des Lazarus, von der er nach Baldinuccis naivem Ausspruch die Platte doch selbst noch besaß, auf Versteigerungen bis zu 50 Thalern treiben ließ, so überzeugt man sich leicht davon, dass er in Geldangelegenheiten mit fürstlicher Großartigkeit verfuhr, nicht aber sich von kleinlichen Interessen und schmutzigem Geiz leiten ließ, wie eine spätere Zeit, der jedes Verständnis für eine solche ungebundene Künstlerindividualität fehlte, zu wiederholten Malen behauptet hat. Wenn Hoogstraeten berichtet, dass er Rembrandt 80 Reichsthaler für den Eulenspiegel des Lucas van Leyden, einen außerordentlich seltenen Stich, habe zahlen sehen; wenn Sandrart in dem Leben dieses Lucas van Leyden auf Grund der Aussagen eines Augenzeugen, des Radirers Johann Mayr, erzählt, Rembrandt habe auf einer Versteigerung für vierzehn Hauptblätter des Lucas von Leyden in ausgewählten Drucken 1400 Gulden gegeben, so sind das weitere Beweise für seine echte Kunstbegeisterung. Denn sein Geld in Kunstwerken anzulegen daran dachte damals noch niemand.

Folgte somit Rembrandt in der Kunst wie im Leben ganz seinem eigenen Impulse, so schuf er sich auch eine Stellung, die ihn durchaus über die in künstlerischen Dingen üblichen Einteilungsweisen hinaushob. Auf ihn lassen sich die Begriffe Realismus und Idealismus, die beide bestimmte Zweckbeziehungen ausdrücken, gar nicht anwenden. Denn ist er auch insofern Realist, als er stets von der Natur ausgeht und in ihr seine Lehrmeisterin und sein unerreichbares Muster erkennt, so bleibt er doch nie in deren bloßer Nachahmung befangen, sondern überwindet und verklärt sie durch die Kunst seiner poetischen Anschauungsweise. Seine Subjektivität aber erweist sich dadurch zugleich als die höchste Objektivität, dass er nicht willkürliche Ausgeburten seiner Phantasie sondern naturnotwendige Ausflüsse seines schöpferischen Innern zur Verkörperung bringt. Idealist wiederum ist er im besten Sinne, wie jeder echte Künstler, der einem in seinem Innern ruhenden Inhalt greifbare Gestalt zu geben hat: da er aber stets nur von malerischen Vorausetzungen, nie von außerkünstlerischen Gedankenverbindungen ausgeht, so behalten seine Darstellungen, seien sie auch noch so übernatürlichen Inhalts, stets ihre volle Greifbarkeit und Überzeugungskraft. Es sind Schöpfungen des Künstlersgeistes, nicht bloße Spiegelbilder der Wirklichkeit; sie gehen der realen Welt durchaus parallel und sind eben so real wie jene; sie offenbaren die Welt, die sich im Geist, nich bloß im Auge des Künstlers spiegelt.

So erklimmt er denn allmählich eine Stufe, die ihn endlich frei nach allen Richtungen erscheinen lässt. Hatte er sich in früheren Jahren durch das Bestreben nach heftiger Dramatik, durch seinen Hang zum Phantastischen bisweilen verführen lassen, den Wünschen des Publikums Genüge zu leisten, so überwand er diese Neigung in nicht allzu langer Zeit. Dann machte er sich dadurch, dass er sich bei der

Wiedergabe der einzelnen Naturvorwürfe der größten Objektivität befleißigte, auch von den Gegenständen selbst frei. Zuletzt, doch erst gegen das Ende seines Lebens, da sein Mut durch die schwersten Schicksalsschläge gebrochen war und er von der Welt sich losgesagt hatte, gelang ihm auch das Schwerste: sich von seiner eigenenen überstarken Subjektivität zu befreien. Da verloren seine Schöpfungen allen Schein der Willkür und gaben die Gegenstände von jenem entfernten, erhabenen und gleichsam ganz unbeteiligten Standpunkt wieder, der sich dem ewig-gültigen Wesen der Dinge gegenüber gestellt weiß und allein die Erreichung des höchsten Ziels menschlicher Thätigkeit: der Erkenntnis der Wahrheit, ermöglicht. Da giebt es keinen Unterschied mehr von Poesie und Prosa; da ist das Niedrigste geadelt und das Höchste in den Kreis der alles verbindenden Beziehungen gezogen. „Keiner hat wie Rembrandt, sagt der Verfasser von „Rembrandt als Erzieher", im Schmutz der Welt das Gold des Geistes aufzulesen verstanden. Er ist dadurch mehr als irgend ein anderer Künstler zum Eroberer im Gebiet der Kunst geworden. Rembrandt hat das ganze weite Gebiet dessen, was man vor ihm und auch lange nach ihm prosaisch nannte, dem Reich der Poesie einverleibt; seit ihm kann man logischer und begründeter Weise nicht behaupten, dass irgend ein Gegenstand oder eine Situation in der Welt von der echten künstlerischen Darstellung ausgeschlossen oder ihr verschlossen sei; seit ihm giebt es für die bildende Kunst keine Grenzen mehr. In seiner göttlichen Unbefangenheit, seinem sachlichen Blick, seiner rücksichtslosen Verachtung aller willkürlich gezogenen Schranken der Kunst geht er sogar noch weiter als das erd- und himmelbewegende Kind Shakespeare. Er ist das enfant terrible der Kunst, aber im schönsten Sinne des Wortes: es ist ein Kind und dabei doch großartig, furchtbar, unheimlich durch die Tiefe seines forschenden Blicks, dem nichts verborgen bleibt."

Diese Verrückung der Grenzen der Kunst hat nun aber zur Folge, dass auch ein ganz anderer Maßstab an Rembrandts Werke angelegt werden muss. „Rembrandts Kunst, heißt es in der genannten Schrift weiter, welche der griechischen Heiterkeit, der griechischen Ruhe so durchaus entbehrt, ist vielleicht im griechischen Sinn die stärkste Barbarei, die es je gegeben hat; aber diese Kunst ist zugleich auch die feinste Barbarei, die es je gegeben hat. Eben darum kann und soll sie uns Deutschen, die wir einmal Barbaren sind und bleiben, als ein Muster deutscher Bildnerei und Bildung gelten . . . Man mag es unentschieden lassen, ob die ursprünglich vorhandene Harmonie, wie sie den griechischen, oder die erst aus Disharmonie entwickelte Harmonie, wie sie den deutschen Künstlern eigentümlich ist, prinzipiell die höhere sei; jedenfalls aber hat der Deutsche sich nach der deutschen Art von Harmonie zu richten. Und hierin stellt Rembrandt bisher die höchste Leistung dar; trüber, unarchitektonischer, unruhiger und in gewissem Sinne maßloser als seine Bilder ist nichts zu denken; dennoch ist weder auf deutschem noch griechischem Kunstboden je etwas Vollendeteres erzeugt worden als eben diese Bilder. Sie sind der stärkste Beweis dafür, dass die wahrhafte Kunst ihr Maß in sich selbst trägt, und dass sie es gerade dann am meisten in sich trägt, wenn sie alles Maßes zu entbehren scheint."

Diese dritte Periode des Künstlers findet ihren Ausdruck in einem Wandel der technischen Behandlungsweise, der auch an den Gemälden dieser Zeit wahrgenommen worden ist. In erschöpfender Weise hat das Bode in seiner grundlegenden Arbeit über Rembrandts künstlerischen Entwickelungsgang (Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, 1883) gethan. Treffend bezeichnet er diese Zeit als die des farbigen Helldunkels, indem er sagt (S. 471): „Am auffälligsten gegenüber der fast farblosen Tonmalerei in manchen Gemälden vom Ausgange der dreißiger und aus dem Anfange der vierziger Jahre ist die Rückkehr zu völliger Farbigkeit, natürlich innerhalb der Bedingungen des Rembrandtschen Helldunkels. . . . Freilich haben auch die farbigsten dieser Bilder niemals eine Lokalfarbe aufzuweisen, die nur entfernt derjenigen gleichkomme, welche die Gegenstände in der Wirklichkeit haben. Rembrandts Helldunkel ist ja ein vorherrschendes Dunkel, in welchem ein hell einbrechender Strahl nur teilweise und allmählich Licht verbreitet. Dasselbe modifizirt daher die Erscheinung der Farben zuweilen bis zur Negation derselben. Die vollendete Durchbildung des Helldunkels dieser Epoche liegt aber gerade in der weisen Enthaltung von scharfen Kontrasten und dadurch auch in der Berücksichtigung der Lokalfarbe in ihrer Erscheinung. In seiner Beleuchtung wählt der Künstler nur ausnahmsweise noch einfaches, hell einfallendes Sonnen- oder Kerzenlicht, oder gar eine solche mehrfache Beleuchtungsart, wie er es in seinen Jugendwerken that; es ist vielmehr das poetische Licht seiner Phantasie — in seinen biblischen Darstellungen als überirdisches



Das Hundertguldenblatt. B. 74.



Licht von den heiligen Gestalten ausströmend — eine künstlerische Abstraktion des Abendlichtes, dessen milder, goldiger Schimmer selbst im tiefsten Dunkel seiner Bilder noch heimlich nachzittert.“ Von der Behandlungsweise aber heißt es: „Die Hauptsachen sind mit der höchsten Delikatesse vollendet, während das Untergeordnete nur breit skizzirend angedeutet ist.“

In derselben Weise nun ist diese Periode auch für die Radirung die der höchsten Farbigkeit und zugleich des vollendeten Helldunkels. Baldinucci schildert in seinem Cominciamento e progresso dell' arte dell' intagliare in rame (1686), wie Rembrandt seine malerischen Wirkungen durch ein ihm ganz eigentümliches System unregelmäßiger Linien, Striche und Kreuzlagen erziele, womit er bald einzelne Teile bis zur vollen Undurchsichtigkeit bedecke, bald andere nur leicht andeutend behandle, je nach dem Grad der Farbigkeit, den er ihnen zu geben beabsichtigt. Einem Italiener wie Baldinucci musste es wunderbar erscheinen, dass man ohne eine regelmäßige stecherhafte Behandlungsweise eine solche Durchsichtigkeit der Schatten und daher eine solche Kraft des Helldunkels erzielen könne; ausdrücklich hebt er hervor, dass Rembrandt ohne Hilfe eines äußern oder inneren Umrisses mittels gehäufter und wie durch den Zufall verteilter Strichelchen seine Figuren vollkommen herausmodellire und lobt die Vollendung, die er seinen Blättern trotz solcher Willkür des Vorgehens zu geben wisse.

Solch außerordentliche Wirkungen hätte aber selbst ein Rembrandt nicht mit den gewöhnlichen Hilfsmitteln der Radirung, dem Ätzwasser und der Nadel, zu erzielen vermocht. Denn so viele Freiheiten die *Radirnadel* auch gestattet, so außerordentlich künstlerisch sie als Werkzeug auch ist, behalten ihre Erzeugnisse, und seien sie noch so geistreich behandelte, doch immer den Charakter von Zeichnungen, wirken also durch Linien oder Punkte, nicht aber durch Massen, auf deren Abstufung und Gleichgewicht das Geheimnis des malerischen Reizes beruht. Um solche Sättigung und Mannigfaltigkeit des Tons zu erreichen, nahm Rembrandt mehr und mehr den *Grabstichel* zu Hilfe, durch dessen dichtgezogene, vielfach gekreuzte feine Parallellagen namentlich die Hintergründe jene schummrige, sammetartige Weichheit erhielten, die an die Erzeugnisse der gerade um dieselbe Zeit entdeckten Schabmanier erinnert und zur Ausgleichung der im Vordergrunde sich bekämpfenden scharfen Gegensätze von Licht und Schatten dient. Die eigentliche Leuchtkraft der Färbung aber erzielte er durch die seitdem nicht übertroffene Kühnheit, womit er die *kalte Nadel* zu handhaben wusste, ein Werkzeug, das bis dahin, zumeist wohl wegen der Schwierigkeit seiner Handhabung, kaum eine Rolle gespielt hatte. Er aber grub damit, sobald eine Darstellung in der Hauptsache fertig geätzt war, herzhaft in die Platte hinein, namentlich um den Vordergrund deutlich herauszuarbeiten, und erzielte durch den Grat, den er zur Seite dieser Striche stehen ließ und woran dann die Druckerfarbe breit haften blieb, jene malerische Kraft und Weichheit, die seinen Radirungen das ganz besondere Gepräge verleiht, freilich aber auch nur in einer geringen Anzahl der frühesten Abdrücke voll genossen werden kann.

Mit diesen vereinten Mitteln malt er auf der Kupferplatte, wie er auf der Leinwand mit Farben malt. Hier erst recht begnügt er sich mit einer breiten Skizzirung alles Untergeordneten, während er die Hauptsachen mit höchster Feinheit durchführt. Die Bestimmtheit und Plastik seiner Gebilde, die Tiefe und Leuchtkraft des Tons aber ist in seinen Radirungen die gleiche wie auf seinen Gemälden. Denn das wesentliche Ausdrucksmittel seiner künstlerischen Idee, welches er nunmehr gefunden und vollkommen ausgebildet hatte: das *Helldunkel*, ließ sich hier wie dort anwenden, ja gestattete sogar bei der Radirung noch einheitlichere und kräftigere Wirkungen als in der Malerei. So wenig wie durch den Umriss, die Zeichnung, sucht er jetzt durch die Farben und deren Gegensätze zu wirken; das sind Elemente, die untertauchen, zum Teil sogar ganz aufgehen in dem allgemeinen Element des Lichtes, welches mit den Schatten kämpft, in unendlichen weichen Abstufungen die Gegenstände umspielt, sie plastisch heraushebt und doch an und für sich die Hauptbedeutung behält. Dieses ganz eigenartige Helldunkel, das Rembrandts Wesen erst zum vollen künstlerischen Ausdruck bringt, ist ein im höchsten Grade malerisches Prinzip, beruht somit nicht auf dem Gleichgewicht von Formenmassen, wenn es damit auch Hand in Hand gehen kann; aber auch die Farbenmassen in ihrem gegenseitigen Verhältnis sind damit nicht grundsätzlich verknüpft: nur auf das Verhältnis der Licht- und Schattenmassen und deren Abstufung kommt es an. Dieses aber lässt sich in einfarbigen Darstellungen, wie den Radirungen, eben so gut, ja noch besser, weil klarer und einfacher daher einheitlicher und größer ausdrücken, als in Gemälden. Ist doch das Hundertguldenblatt, das den Gipfel der

Helldunkeltechnik Rembrandts bildet, zugleich seine vollkommenste Schöpfung.

Hier zeigt sich deutlich, wie die Technik nicht etwas Äußerliches ist, das erlernt werden kann und überkommen wird; auch nicht etwas, das willkürlich vom Künstler nach einem bestimmten Plan ersonnen und ausgebildet werden kann: sondern dass die wahre Technik aus dem innersten Grunde des Wesens des Künstlers erwächst, als ein Werkzeug, das sich die Natur zur Verwirklichung der besonderen künstlerischen Ideen bildet. Wie jede Äußerung des Menschheitslebens steht auch eine solche individuelle Technik insofern in einem notwendigen Zusammenhang mit den übrigen Zeiterscheinungen, als sie erst dann zur Wirklichkeit werden kann, wenn gewisse äußerliche Vorbedingungen erfüllt sind, wie die Erfindung bestimmter Werkzeuge und Mittel, die Erschließung bestimmter Gebiete der künstlerischen Darstellung. Sind diese Vorbedingungen aber erfüllt, ist, wie in dem vorliegenden Falle in Holland, durch eine lange fortgesetzte Übung die Handhabung der Radirnadel bis zu voller Freiheit und Leichtigkeit geführt worden; ist andererseits das malerische Helldunkel so weit gefördert worden, wie wir es auf den Bildern Elsheimers und der durch ihn beeinflussten Holländer sehen, so ist es nur eine Frage der Zeit, wann der Prinz erscheinen werde, für den der Thron bereitet worden ist, und wer das sein werde. Kraft, Glück, Zufall sind dabei mit thätig, ob dieses oder jenes Individuum aus der Menge, die die Natur stets bereit hält, die Herrscherrolle auf sich nimmt; jedenfalls aber ist ein solcher auserwählter Künstler, so bedingt auch der Zeitpunkt seines Auftretens durch äußere Umstände ist, ein Wesen eigener selbstherrlicher Art, das sich seine Waffen selbst schmiedet für die ihm innewohnenden Zwecke, aber aus reinem Naturtriebe heraus. So schuf sich denn auch Rembrandt seine Helldunkeltechnik aus dem unstillbaren Drange nach Freiheit heraus. Die Wirklichkeit mit ihren wohl nachahmbaren, dafür aber bestimmt gegebenen Werten musste ihm, dessen Seele nach der Darstellung des eigenen Innern drängte, als eine Schranke erscheinen; in dem Helldunkel aber fand er ein Mittel, das ihm gestattete, die einzelnen sichtbaren Werte nicht an und für sich, sondern bloß in ihrem Verhältnis zu einander, also in freiem Schalten je nach den ihm vorschwebende Zwecken zu verwerten. Ausreichende Herrschaft über die Natur hatte er schon längst erworben und hell genug loderte wahrhaftig in ihm das Feuer echten Künstlersinns, als dass er anders als mit vollendetem Realismus die Außenwelt hätte verkörpern können; den Stempel seines Geistes, die Einheitlichkeit und Überzeugungskraft aber verlieh er seinen Werken durch das Helldunkel. Dieses vertrat, als Ausdruck seiner individuellen Künstlerschaft, bei ihm dieselbe Stelle, wie bei Raffael die Zeichnung, bei Tizian das Kolorit.

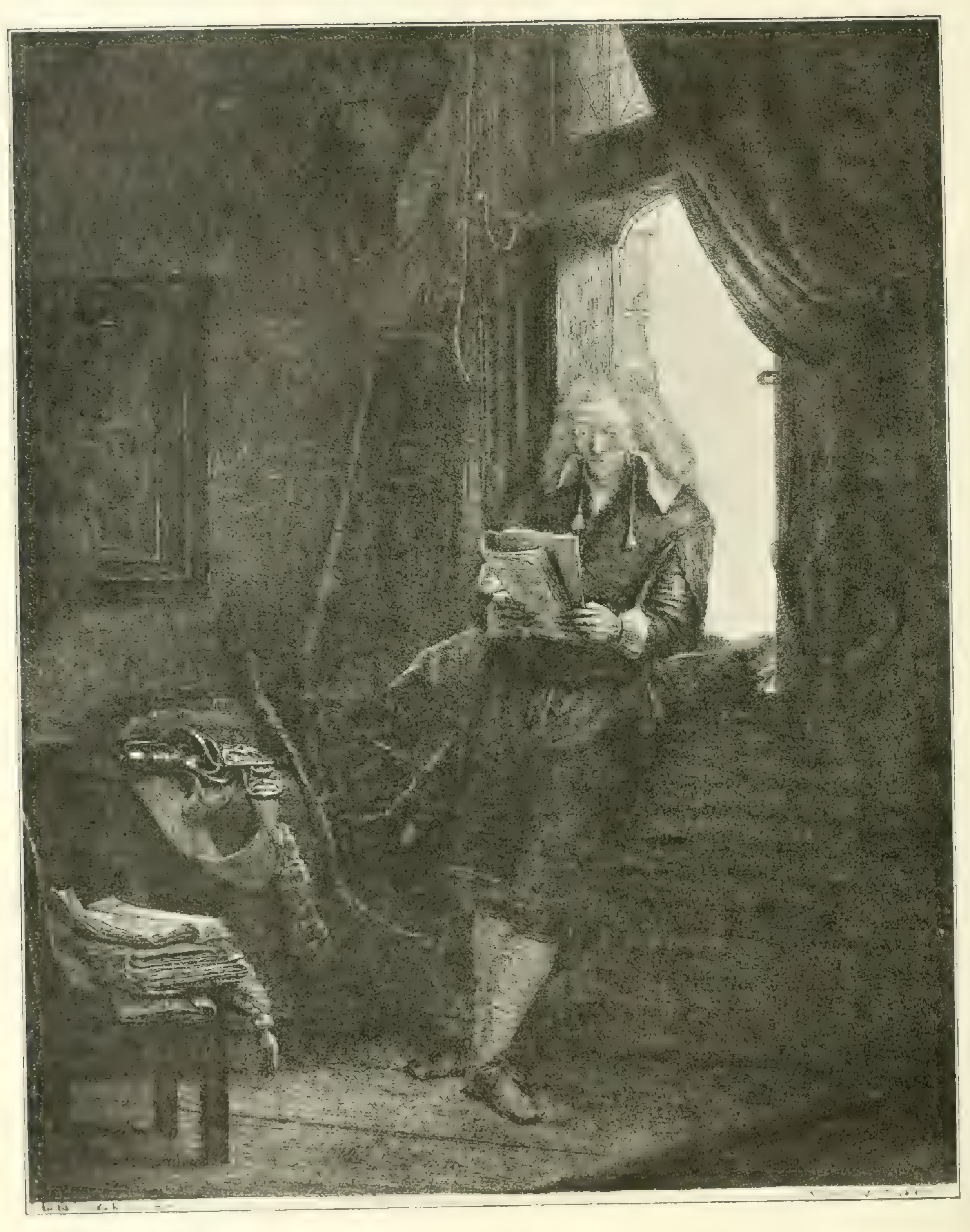
Vor allem boten Rembrandt die *Bildnis*-Radirungen, die er in dieser Zeit fertigte, Gelegenheit, seine neue Technik auszubilden. Eine Reihe von Jahren war verstrichen, ohne dass er auf diesem Gebiete thätig gewesen wäre. Als er dann 1645 das Bildnis des inzwischen verstorbenen Predigers Sylvius (280) zum zweitenmal und in veränderter Auffassung radirte, wandte er noch die alte durchsichtige und wesentlich auf die Charakterisirung der verschiedenen Stoffe ausgehende Behandlungsweise an; das ziemlich geschmacklose Kunststück mit der aus dem Bilde herausgestreckten Hand und deren Schlagschatten blieb glücklicherweise in seinem Werk vereinzelt; das Ganze aber muss als ein Wunder an Farbigkeit sowie feiner, geistreicher Durchführung gepriesen werden.

Dagegen wendete er in den Bildnissen aus dem Jahre 1647: dem Arzt Ephraim Bonus (278), dem Maler Asselyn (277), dem jungen Jan Six (285), sowie in dem Selbstbildnis aus dem Jahre 1648 (22), das ihn am Fenster zeichnend zeigt, sein ganzes Interesse der Charakterisirung der Personen, in Bezug auf Haltung, Bewegung und Ausdruck zu. Schlagende Lebenswahrheit und verblüffende Ähnlichkeit bilden nicht gerade die Ziele, die er bei Bildnissen verfolgte: er weiß, dass solche Wirkungen gewöhnlich nur durch Übertreibung einzelner Äußerlichkeiten erzeugt werden können, während der eigentliche Kern der Persönlichkeit, deren von Natur gegebenes lebentreibendes Wesen — im Gegensatz zu der durch Übung und Gewöhnung gebildeten Oberfläche der Erscheinung — dabei leicht zu kurz kommt. Auf die Darstellung dieses ewigen Kerns aber strebt Rembrandt mit der ganzen Kraft seiner Innerlichkeit und der Fülle der ihm zu Gebote stehenden Ausdrucksmittel los. Dem *Asselyn* und Bonus haftet noch etwas Pose an, sie wenden sich an den Beschauer; aber bei *Asselyn*, dem Maler dient diese Haltung dazu, die kecke Zuversicht zum Ausdruck zu bringen, die ihn, den kürzlich (1646) aus Italien Zurückgekehrten, erfüllen musste, da er sich als den Vertreter einer neuen, zur Herrschaft berufenen Gattung der Malerei — der italienischen Veduten — fühlte und siegesbewusst der Zukunft entgegen blicken konnte. Über der Kraft, die aus dieser echt hollän

dischen Gestalt leuchtet, vergisst man ganz das Groteske der Erscheinung mit ihren kurzen Beinen und ihrem dicken Bauch. Hier dient das später entfernte Bild auf der Staffelei im Hintergrunde nur zur äußerlichen Kennzeichnung der Thätigkeit des Dargestellten; wie überhaupt die Räumlichkeit hier noch keine selbständige Rolle spielt, sondern nach früherer Weise nur leicht angedeutet ist. Auch hat der Künstler hier die kalte Nadel nur erst stellenweise und in geringem Umfang verwendet.

Der Arzt *Bonus* wird mit Recht für eines der Meisterwerke Rembrandts gehalten. Wie er zögernden Schrittes die Treppe herabgeschritten ist und nun in Gedanken versunken stillsteht, indem er die Hand lässig auf dem breiten Geländer ruhen lässt, regt er die Phantasie mächtig an, sich das Vorher und Nachher dieses Augenblicks auszumalen. Man denkt ihn sich gern als von einem Kranken kommend, dessen Lage er nun nochmals in stiller Beschaulichkeit und sorgenvoller Teilnahme sich vergegenwärtigt, bevor er seine Aufmerksamkeit weiteren Hilfsbedürftigen zuwendet. So erscheint denn, dank der glücklichen Wahl des Bewegungsmotivs, diese Gestalt als eine Verkörperung des ärztlichen Berufs überhaupt. Ob aber Rembrandt eine solche Wirkung angestrebt habe, kann füglich bezweifelt werden. Denn novellistische Nebenabsichten liegen ihm sonst fern. Die Treppe braucht nichts anderes als eine Zuthat zu sein, um der Figur einen Halt zu bieten und zugleich einen wirkungsvollen Vordergrund zu schaffen; sie kann dem Hause des Arztes selbst angehört haben oder auch sonst woher entnommen sein. Wenn sie Gedankenverbindungen der geschilderten Art erweckt — was thatsächlich der Fall ist — und so sehr die Aufmerksamkeit auf sich zieht, dass davon das Blatt seinen Namen, le juif à la rampe, erhalten hat, so liegt das daran, dass Rembrandt es in außerordentlichem Maße verstanden hat, das Wesen dieses Mannes, der offenbar die wesentlichen Eigenschaften für einen Wohlthäter der Menschen besaß und somit als für den ärztlichen Beruf besonders befähigt erscheint, in eindringlichster Weise zur Darstellung zu bringen. Bonus steht in der malerischen Tracht jener Zeit, dem weiten um den einen Arm geschlungenen Mantel, dem hohen breitkrämpigen Hut, zum Beschauer gewendet da. Man erwartet, dass er durch einen Blick dem Gefühl, das ihn erfüllt, Ausdruck geben werde, dass er verraten werde, was ihn veranlasst habe, sich im Bilde darstellen zu lassen. Dem ist aber nicht so. Sein Blick ist nach innen gewendet, seine Gedanken weilen nicht bei der eigenen Person, und eben so wenig wissen sie von der Person des Beschauers. Aber es ist nicht die weltvergessene Verlorenheit des Denkers oder Grüblers, die uns hier entgegentritt; der Mann mit dem scharf geschnittenen Gesicht und den großen dunklen Augen ist von sorgenvollem Ernst erfüllt und dabei doch, wie die Furchen über dem Mundwinkel bezeugen, von milder Freundlichkeit durchleuchtet. Nur die liebevolle Sorge für den Nächsten vermag den Menschen so vollständig auszufüllen und dabei doch der Außenwelt zu entrücken. Aus diesem Eindruck, der noch durch die energische Bildung der Hand, die zu raschem Eingreifen bereit und geschickt scheint, verstärkt wird, erwächst die Vorstellung von dem viel beschäftigten und hilfsbereiten Arzte. Zum Ernst der Erscheinung passt die tiefe Farbigkeit, die der Künstler dem Blatte gegeben, und die er an einzelnen Stellen durch eine zielbewusste Verwendung der kalten Nadel verstärkt und bis zum vollen Glanz erhoben hat.

Bei den beiden andern Bildnissen dieser Zeit, dem Six und dem Rembrandt, ist dagegen in hohem Maße der Grabstichel zu Hilfe genommen worden, durch dessen gehäufte feine Strichlagen das Schummerlicht des Innenraums, worin sich die Abgebildeten befinden, in bewunderungswürdiger Weise zur Darstellung gebracht ist. In technischer Hinsicht ist überhaupt der *Six* (285) das unübertroffene Meisterwerk Rembrandts als malerische Schilderung einer Räumlichkeit, die zugleich zur Charakterisirung einer Persönlichkeit dient. Die Folianten auf dem niedrigen Stuhl, das Bild in schönprofilirtem Rahmen an der Wand, der Degen mit seiner breiten Koppel, die Lanze in der Ecke, mit dem monumentalen breitkrämpigen Hut auf der Spitze: das alles ist mit liebevollstem Eingehen durchgeführt und kennzeichnet zugleich die Lebensgewohnheiten und Neigungen des Dargestellten. Es ist der Junker, der inmitten eines bürgerlichen Gemeinwesens die damals übrigens weit verbreitete Vorliebe für ritterliche Hantirung bewahrt und nährt, darüber hinaus aber durch die Beschäftigung mit der edlen Dichtkunst einer weiteren Verfeinerung seines Daseins nachstrebt. Die Gestalt selbst ist endlich in hohem Grade bezeichnend erfasst. Der schlanke junge Mann, der in seinem Alter Bürgermeister von Amsterdam werden sollte, hier aber erst dreißig Jahre zählt, steht in scheinbar lässiger Haltung an das Fenster gelehnt, mit dem Licht im Rücken — es mag auf seinem Besitztum Hillegom sein — und ist ganz in die Lektüre eines Manuskripts, wahrscheinlich seines Dramas Medea, vertieft, das er mit seinen feinen Händen hält. In



Jan Six (B. 285).

üppiger Fülle fällt das lange, krause, weißblonde Haar auf den breiten Hemdkragen herab. Durchaus vornehm ist diese Erscheinung und von kräftiger Bildung, wofür die schmale, aber geschwungene Nase zeugt; aber so sehr hier auch der weltverlorene Idealismus hervorgekehrt wird: die kleinen, wimperlosen Augen und die schmalen, dicht auf einander gepressten Lippen deuten auf mangelnde Wärme des Gefühls, dagegen auf scharf beobachtenden und gut rechnenden Verstand. Zu diesem keineswegs gewöhnlichen, im ganzen aber etwas harten Charakter passt die Beleuchtung vortrefflich. Vorherrschend ist das sammetig weiche, durchsichtige Schwarz der Schatten, das nur stellenweise von dem voll durchs Fenster einfallenden Tageslicht gestreift wird.

Hier haben wir jenes intime Porträt, wovon jeder Kunstliebhaber träumt, das aber nur so selten, im Holland des achtzehnten Jahrhunderts freilich gerade nach dem Vorgang Rembrandts in weitestem Umfang verwirklicht worden ist. Am Anfang der neueren Malerei hat Jan von Eyck es darin zu unübertrefflicher Vollkommenheit gebracht: man braucht nur an seinen Arnolfini in der Londoner Nationalgalerie zu denken; in neuester Zeit hat in Frankreich Bastien-Lepage Meisterwerke dieser Art geschaffen; Holland aber bildete nach der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in seiner Leidener Schule, an deren Spitze Dou, der Schüler Rembrandts stand, einen festen Typus für das intime Porträt aus, das eine Persönlichkeit inmitten der ihre Lebensluft ausmachenden Umgebung in halb weltvergessener, halb aber auch repräsentirender Haltung darzustellen trachtet.

Die auf dem Zusammenschluss aller Einzelheiten zu einem einheitlichen Ganzen beruhende Monumentalität ist allen diesen Bildnisradirungen und so auch in hohem Grade dem Six eigen; aber es ist dies nicht jene über den Rahmen des Bildes hinausstrebende, an und für sich geltende Monumentalität, welche die individuellen Einzelheiten hinter den gattungsmäßigen, typischen Charakter zurücktreten lässt. Solchen von den Italienern von jeher verfolgten und im siebzehnten Jahrhundert durch den Spanier Velazquez mit Meisterschaft erreichten Zielen strebte Rembrandt erst in dem letzten Jahrzehnt seines Lebens nach, wie das große Gemälde der Zunftvorsteher in Amsterdam und das Familienbild in Braunschweig zeigen.

Ein in ähnlicher Technik ausgeführtes Bild eines Innenraumes wäre das Maleratelier (192) geworden, wenn es vollendet worden wäre.

In seinem *Selbstbildnis* am Fenster (22) hat er außer der feinen Grabsticheltechnik auch die kalte Nadel in kräftigster Weise verwendet, um der auch in Bezug auf das Kostüm schlichten Darstellung malerischen Reiz zu verleihen. Hier ist nichts mehr von Pose und Drapirung zu sehen: der Künstler, dessen Gesicht die tiefen Spuren des überstandenen Schmerzes, zugleich aber auch bereits die Anzeichen des herannahenden Alters zeigt, sitzt in seinem gewöhnlichen weiten Rock, mit dem hohen Hut auf dem Kopf, dicht an dem niedrigen Fenster, den Beschauer scharf und fest ins Auge fassend, während die fleischigen Finger seiner Hand bereit sind, das Geschaute auf dem Papier festzuhalten. Das ist Rembrandt auf der Höhe seines Lebens, der Schöpfer des Hundertguldenblatts, der ruhige und sichere Beobachter, der aber, nach Dürers Ausdrucksweise, innerlich voller Figur steckt, also voll verhaltenen Feuers ist. Diese Radirung bietet das treueste Abbild seiner machtvollen und einzig dastehenden Persönlichkeit.

Religiöse Gegenstände hat Rembrandt während der vierziger Jahre weniger als vorher und nachher behandelt; dafür aber fällt die Hauptschöpfung seines Lebens, das Hundertguldenblatt, in diese Zeit.

Bemerkenswert ist der Wandel, der gegen Ende der dreißiger Jahre in seiner Auffassungs- und Darstellungsweise religiöser Vorgänge eintrat. Hatte er noch soeben, seiner damals nach außen gekehrten, heiteren Sinnesweise entsprechend, den Tod der Maria mit reichster Phantastik ausgestattet, so begann er nun weniger Nachdruck auf die dramatische Greifbarkeit und Lebendigkeit der Schilderung, als auf die möglichst tief gehende Ausgestaltung verhaltenen Seelenlebens zu legen. In dem leicht radirten Blatt der Grablegung (84) namentlich schlug er bereits ganz schlichte Töne an, zeigte die innige Teilnahme der Angehörigen, vermied aber jeden Pomp und jedes Pathos. Damit betrat er den Weg, der ihn zu einer dem Sinn des Evangeliums entsprechenden, von der mehr oder weniger antikisirenden Gewöhnung aber völlig freien Darstellung biblischer Vorgänge führen sollte. Den ganz eigenartigen, persönlichen Gehalt des Christentums erfasste er nun in einer durchaus individuellen, aber natürlichen und ungesuchten, gleichsam mit Notwendigkeit sich ergebenden Weise, die Überzeugung weckte, weil sie aus dem Herzen floß. In diesem Sinn sind die Worte in „Rembrandt als Erzieher“ zu verstehen: „Künstler ist nur, wer geistig auf eigenen Füßen steht; und er kann letzteres nur, wenn er auch sitt-

lich auf eigenen Füßen steht . . . Rembrandt war nicht nur ein protestantischer Künstler, sondern auch ein künstlerischer Protestant; jedes seiner Werke sagt mit lauter Stimme: Hier stehe ich, ich kann nicht anders, Gott helfe mir. Amen.“ Kraft ihrer Gesundheit bezeichnet derselbe Verfasser die Rembrandtsche Kunst als eine durchaus klassische und gleichzeitig rein volkstümliche, da nach ihm das Kennzeichen des Klassischen in der ungesuchten Volkstümlichkeit liegt. Solche protestantische, auf voller Unabhängigkeit beruhende Malerei entspricht einem tief empfundenen Bedürfnis des modernen Menschen; wie aber Rembrandts Weise schon zu den Lebzeiten dieses Künstlers kein volles Verständnis und keine Nachfolge gefunden hat, so ist sie auch seitdem an Kraft und Freiheit und Tiefe nicht wieder erreicht worden.

Um trotz dieser Schlichtheit der Auffassung eine künstlerisch reiche Wirkung erzielen und den Gegenstand in der Fülle seiner Beziehungen darstellen zu können, bedurfte er des Gegensatzes der großen Licht- und Schattenmassen nebst deren mannigfachen Zwischenstufen sowie einer aufs äußerste verfeinerten Technik, die es ihm ermöglichte, die geschilderten Typen zum Ersatz dessen, was ihnen an Ansehen, Schönheit und Bedeutung abging, in vollster Individualität und mit den geheimsten Regungen ihres Innern darzustellen. Die farbige Abtönung wurde ihm durch seine Helldunkelbehandlung, die er unterdessen ausgebildet hatte, die feine Durchführung durch die Technik ermöglicht, die er sich mit Hilfe mehrfach wiederholter Versuche angeeignet hatte. Als ein vorläufiger Abschluss dieser Versuche ist das Blatt mit Abraham und Isaak, von 1645 (34), anzusehen, wo eine ungewöhnliche Freiheit, Mannigfaltigkeit und Feinheit der Strichführung erreicht ist, wie sie weder in der damaligen Radirung noch im Kupferstich anzutreffen sind. In der Bettlerfamilie (176), vom Jahre 1648, sind diese Eigenschaften zu noch größerer Kraft gesteigert. Da das Hundertguldenblatt mit letzterem Blatt Verwandtschaft zeigt, von den Werken aber aus den fünfziger Jahren, die eine ganz andere Behandlungs- und Auffassungsweise zeigen, noch abweicht, so ist das Jahr 1649 als ungefähre Entstehungszeit dieses Hauptwerkes Rembrandtscher Kunst nahe gelegt.

Das *Hundertguldenblatt* (74) bildet die vollkommenste Verkörperung des Grundsatzes, eine Komposition mit Hilfe der großen Licht- und Schattenmassen aufzubauen. Christus als das Licht der Welt, als das Heil der Kranken musste geistig wie körperlich in Gegensatz gebracht werden zu den Massen der in der Finsternis Tappenden und nach Heilung Suchenden. Die handgreifliche und augenfällige Symbolik ergab sich hier ungesucht: Christus, die verkörperte Ruhe und Klarheit, ist dem Leiden und Sehnen der verkrüppelten Menschheit gegenübergestellt. Wie sein Haar schlicht hinabwallt, wie sein Gewand glatt hinabfließt, so ist auch seine Gebärde ruhig und sein Blick klar. Mit der einen Hand heißt er die Hilfsbedürftigen freundlich willkommen, mit der anderen deutet er leicht nach oben, da von der Hoffnung, vom Vertrauen alle Heilung zu erwarten ist. Sein Blick aber zeugt weder von scharfem Eindringen, noch von angespanntem Willen, noch auch von ekstatischer Erregung, sondern er ist in ruhiger Zuversicht nach innen gekehrt, des Besitzes der Wahrheit voll bewusst. Diese Gestalt Christi hat nichts Theatralisches, nichts Heroisches, nichts Pathetisches an sich; sie umschreibt nicht das Göttliche in einem unzureichenden lallenden Gleichnis, sondern es ist der Mensch, der göttliche Mensch freilich, aber doch unser Bruder, der da hilfsbereit uns entgegen tritt; ein Ideal, tief aus der Seele des Künstlers geboren, mild, von Leidenschaften frei, aber realisirbar und verständlich und ergreifend.

Ihre volle Bedeutung gewinnt diese Gestalt erst durch die Art, wie sie sich in den zahllosen Hilfsbedürftigen spiegelt; dadurch aber erscheint sie auch in um so reicherer Beleuchtung. Rembrandt hat hier den Shakespearschen Grundsatz angewendet, eine Persönlichkeit nicht bloß als etwas für sich Bestehendes sondern als eine Macht zu schildern, die erst durch die Art fassbar wird, wie sie auf die verschiedenen anders gearteten Individuen wirkt.

„Der Seelenmaler, heißt es in einer Besprechung der Rembrandtausstellung des Berliner Kupferstichkabinetts, in den Grenzboten 1891 I, schwelgt in der mit Worten schlechthin nicht erreichbaren Fülle und Abstufung von Empfindungen; in jeder Gestalt spiegelt sich die erlösende That des Heilands, der selbst ein echter Arzt, gelassen, mit mildernsten Zügen in der Mitte der innerlich so erregten Schar steht, anders wieder. Da ist Vertrauen, gesteigert bis zu inbrünstiger Hingebung, Scheu, abwartende Haltung, Misstrauen, Zweifel, Hohn neben stumpfsinniger Resignation — eine Flut meist verhaltener Empfindungen, ohne jede leidenschaftliche Gebärde und Bewegung, in der Schwebe gehalten durch die fast ängstliche Aufmerksamkeit, die sich auf den Mittelpunkt der Szene richtet. Nicht das vollendete Wunder, nicht den Erfolg stellte der Künstler dar, sondern den

vorausgehenden Augenblick der Erwartung". Hier kamen Rembrandt die Studien, die er in seiner Frühzeit so eifrig nach den Elenden und Verkommenen gemacht hatte und die er auch weiterhin gelegentlich fortsetzte, vollauf zu statten. Die zu den Füßen Christi liegende Frau mit den vor Schmerz gekrümmten Gliedern, die den Saum seines Gewandes zu berühren trachtet; die abgemagerte Alte, die betend die Hände zu ihm emporhebt; der beinlose Krüppel, der hilflose Blinde, dessen greise Gefährtin mit tief bekümmertem, flehentlichem Blick zu Christus emporschaut; der regungslos quer über dem Karren auf seiner Matratze liegende Jüngling, dessen Mutter ernst wie eine Anklägerin dasteht: das alles sind erschütternde Typen tiefsten menschlichen Elends. Obwohl sie im Gegensatz zu Christus in durchaus realistischer Weise charakterisirt sind, erhalten sie durch die äußerste Verfeinerung der Technik eine Weihe, die sie durchaus über das Alltägliche hinaushebt. Rembrandt hat hier alle Mittel, die ihm zu Gebote standen, angewendet und namentlich durch die Beiziehung des Grabstichels jene zarten, sammetigen Wirkungen erzielt, die dieses Blatt zu seinem Hauptwerk unter den Radirungen stempeln und es seiner Farbigkeit und Lichtfülle nach als ein vollwertiges Seitenstück zu seinem Gemälde der Nachtwache erscheinen lassen.

Gegenüber der rechten Hälfte mit den Heilsuchenden ist die linke nur leicht andeutend behandelt und ganz hell beleuchtet. Offenbar ließ sich Rembrandt hierbei von der Erwägung leiten, dass die Durchführung dieser Seite in der gleichen feinen und geschlossenen Behandlungsweise, wie die rechte, dem Gesamteindruck des Blatts Eintrag gethan hätte. So hebt sich denn nun die düstre Masse der durch das weite Thor einströmenden Kranken von der auf der andern Seite gescharten, im vollen Lichte stehenden Zuschauermenge wirkungsvoll ab; in der Mitte aber steht alle überragend Christus da, in lichtvoller Hoheit thatsächlich wie symbolisch. Die Gruppe der Zuschauer, wesentlich aus Pharisäern und Gleichgültigen gebildet, verleiht in ihrer klaren nüchternen Beleuchtung der Szene den Lokalcharakter, bildet auch einen wirksamen Gegensatz zu der ergreifenden Schilderung der Not des gemeinen Erdenlebens. Mit welch ungläubigem Hohn besprechen die Pharisäer das, was sich vor ihren Augen vollzieht, wie verachtungsvoll blickt der dicke, bloß vom Rücken gesehene Mann im reichverbrämten Rock auf die Menge herab, die zu seiner Verwunderung in immer größeren Scharen herzuströmt! Diese Widersacher erklären die Niedrigkeit, die Christus freiwillig erkoren hatte und die ihn veranlasste, an würdeloser Stätte unter freiem Himmel seines Erlöseramtes zu walten.

In der Mischung so verschiedenartiger Elemente zeigt sich die göttliche Unbefangenheit Rembrandts, die ihn durchaus mit Shakespeare auf eine Stufe stellt. Er besinnt sich keinen Augenblick, das Gemeine, das Hässliche mit voller Kraft darzustellen, wo es der Gegenstand fordert; er stellt auch das Erhabene und das Niedrige dicht neben einander, ohne sie pedantisch trennen zu wollen: denn er trägt das Gleichgewicht in sich, ist sich des Einen, was not thut, vollkommen bewusst; er folgt, wenn auch schwerlich mit Bewusstsein, so doch mit voller Zuversicht einem bestimmten Ideal, das tief in seinem Wesen begründet ist und ihn daher mit unbeirrbarer Sicherheit leitet. Der französische Maler Fromentin hat in seinem geistvollen Buch über die Maîtres d'autrefois dieses keinem System sich einfügende Wesen des Meisters folgendermaßen zu schildern gesucht (379): „Sucht man sein Ideal in einer erhöhten Formenwelt, so gewahrt man, dass er dort nur seelische Schönheiten, aber physische Hässlichkeit gesehen hat. Geht man von der wirklichen Welt aus, so entdeckt man, dass er daraus alles ausschließt, was anderen dient, dass er es eben so gut kennt, es aber nur obenhin ansieht, und wenn er es seinen Zwecken dienstbar macht, sich ihm fast nie unterwirft. Und doch ist er natürlicher als irgend wer, obwohl er weniger eng sich an die Natur anschließt, vertrauter mit ihr ohne in Plattheit zu verfallen, alltäglicher und doch gleich vornehm, hässlich in seinen Typen, außerordentlich schön durch den Geist seiner Physiognomien, weniger geschickt von Hand, nämlich weniger fließend und nicht so gleichmäßig sicher seiner Sache, trotzdem aber von einer so seltenen, fruchtbaren und nie versagenden Geschicklichkeit, dass er die reine Empfindung wie das fast reine Repräsentationsbild, das Allerinnerlichste wie das Allerprunkvollste beherrscht."

(Schluss folgt.)

Fig. 9a. Am Westerthor zu Duderstadt.



Fig. 9b.
Vom Meyer'schen Hause.

DUDERSTADT.

VON *R. ENGELHARD.*

MIT ABBILDUNGEN.

II.

Der Oberkirche gegenüber, am westlichen Ende der Marktstraße, liegt die *Unter-* oder *St. Servatiuskirche,* ebenfalls eine dreischiffige gotische Hallenkirche aus dem 15. Jahrhundert, deren Langhaus 28,63 m lang und 18,99 m breit ist. Der Chor, dessen Außenseite unsere Abbildung (Fig. 4) zeigt, ist fünfseitig aus dem Achteck geschlossen, scheint aber jünger als das Langhaus zu sein; im Innern birgt er ein gut gearbeitetes Epitaphium der Familie v. Wehren.[1]) Das sehr verfallene Portal der Westseite verdiente eine würdige Restaurirung. — Die gotische *Liebfrauenkirche* aus dem 15. Jahrhundert, hat 1889, arg verfallen, einem romanischen Neubau durch Kreisbauinspektor *Herzig*[2]) zu Verden weichen müssen; ein gefälliger Bau, der die vielen schwierigen Bedingungen trefflich gelöst und das Städtchen um ein schmuckes Klosterkirchlein mit stilvollem romanischen Hochaltar bereichert hat.

Weniger schmuck und freundlich empfängt uns das *Rathaus* (Fig. 5) an der Marktstraße, im Mittelalter „breite Straße“. Nun, es ist aber auch der älteste Profanbau des Städtchens, hat in allen Stürmen und Drangsalen die Väter der Stadt zu ernstem

1) Abgebildet bei Jäger: Urkundenbuch der Stadt Duderstadt.

2) Erbauer des Bahnhofsgebäudes zu Kreiensen.

Fig. 9. Vom Treppenhause des Rathauses, Eingangsbogen von innen.

Fig. 16. Wasserspeier

Rate versammelt; man hat ihm zwar die ärgsten Wunden, die Wind und Wetter ihm geschlagen, verbunden, hat hier und da das alte ergraute gotische Gewand mit einem neuen Renaissancebesatz versehen, doch über den Notbehelf ist man nicht hinausgegangen. Es ist daher ein hohes Verdienst der städtischen Kollegien, dass sie in diesem Jahre unter Vorsitz des Herrn Bürgermeisters Freericks die Restaurirung des ehrwürdigen Baues beschlossen haben, welche Herrn Geheimrat Hase zu Hannover übertragen ist.

Das Rathaus in seiner jetzigen Gestalt ist nicht aus einem Guss; es sind viele An-, Ein- und Umbauten an demselben im Laufe der Zeit vorgenommen. Urkundlich wird schon 1290 ein Rathaus erwähnt, doch ist die Ansicht Wolfs[1]), dass das jetzige Rathaus in diese Zeit zurückreiche, falsch, wie wir im Laufe der Beschreibung sehen werden.

Mit dem Aufblühen des deutschen Städtelebens, das mit der Entwicklung der Gotik zum herrschenden Baustil zusammenfällt, wurde auch der Grund zu den Rathäusern der Reichsstädte gelegt. Infolge des Wachsens und Gedeihens der Städte

1) J. Wolf: Geschichte Duderstadts. Göttingen 1803.

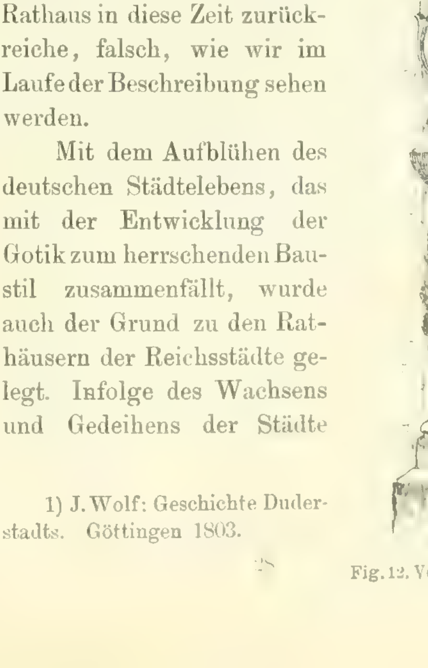


Fig. 12. Vom Mayerschen Hause.

ergab sich auch mit der besseren Verwaltung die Notwendigkeit von Um- und Anbauten; so zog im 16. Jahrhundert die Renaissance besonders in Städten ein, die durch Handelsbeziehungen mit dem Auslande in engstem Verkehre standen, wie es z. B. in Süddeutschland bei den Rathäusern zu Augsburg, Nürnberg etc. der Fall ist. Nicht so in den Städten Mitteldeutschlands, besonders Niedersachsens, deren Wohlstand mit dem Schwinden der Macht der Hansa sank; außerdem traten durch Entwicklung neuer Handelsstraßen manche alte Handelsstädte in den Hintergrund. Dies beweisen uns die gotischen Rathäuser speziell der Provinz Hannover, deren Erbauer je nach der Lage der Stadt verschiedenes Material verwandten, in der Ebene Backstein, wie in Hannover und Lüneburg, in der Nähe des Harzes indes Bruchstein, wie in Hildesheim, Goslar, Braunschweig und Duderstadt. Bei dem Duderstädter Rathause kommt noch hinzu, dass nur der Unterbau in Sandstein, der Oberbau jedoch wie die bürgerliche Privatarchitektur in Fachwerkbau ausgeführt ist.

Fig. 11. Erker vom Kritterschen Hause

Die Stirnseite liegt, wie bei allen Rathäusern, nach dem Markte zu und zerfällt in zwei Geschosse, die unteren Laubengänge, welche auf gedrungenen Pfeilern ruhen und zu Verkaufsstellen für den Markt dienten. Darüber erhebt sich ein zweiter Stock, ebenfalls die „Laube“ genannt, nach der Straße durch drei große Arkaden geöffnet, welche auf starken Pfeilern ohne Kämpfer ruhen, die untereinander durch eine Brüstung mit reichem Maßwerk verbunden sind. Zu der Laube selbst führt eine steinerne, mit einem Holzbau überdachte Treppe, die das malerische Gepräge des Baues noch außerordentlich hebt. Der hölzerne Oberbau der Treppe zeigt das Formwesen der Spätrenaissance. Entstanden in den Jahren 1673 und 1674, wird er von einer Kriegerfigur (Fig. 7) und zwei allegorischen Gestalten getragen, einer Justitia und einer die drei göttlichen Tugenden in sich vereinigenden Figur, symbolisirt durch Anker und Herz (Fig. 8 und 9). Über der Eingangsthür finden wir die Jahreszahl der Erbauung 1533.

Von der Laube treten wir ein in die Rathauskapelle, die allerdings nur noch durch die erhaltene Altarmensa mit den Weihekreuzen als solche gekennzeichnet wird; auf niedersächsischem Gebiet haben sich nur in den Rathäusern zu Goslar, Hildesheim, Hannover und Duderstadt solche Kapellen erhalten. Von der Laube führen zwei Thüren zu dem großen Rathaussaale, dem „Dantzhus“, das in seiner jetzigen Gestalt nichts von der einstigen Einrichtung zu bieten hat. An den Saal reihen sich die Geschäftszimmer, so vor



Fig. 10 Vom Hesseschen Hause

Fachwerkbau des Rathauses an. Dabei ist zu bemerken, dass das Fachwerk des Südbaues den älteren gotischen Stil mit vorkragendem Gebälk, Füllhölzern und Kopfbändern zeigt, während der Vorderbau jedes weiteren charakteristischen Merkmals entbehrt, dagegen von drei kleinen Türmen bekrönt ist. Aus den guten Zeiten, wo das Rathaus in seinen Hallen noch fürstlichen Besuch begrüßte, frohe Feste der gesamten Bürgerschaft oder Hochzeiten der Ratsmitglieder oder Patrizierfamilien sah, sind noch drei herrliche gläserne Humpen, sog. Willekommen erhalten, und zwar ein „Kurfürsten-, Adler- und Stadtwappenglas“. Auf dem ersten vom Jahre 1594 sitzt Rudolf II., umgeben von den Kurfürsten; dies ist der wertvollste bezüglich der Malerei, wie auch der Seltenheit. Das Adlerglas mit dem bekannten heraldischen Schmuck der Reichsstände und Städte auf den ausgebreiteten Fittichen stammt ebenfalls aus dem Jahre 1594. Einfacher gehalten ist der „Willekommen“ mit dem Duderstädter Stadtwappen, zwei goldene Löwen im blauen Felde.[1]). Ein treffliches Schützenkleinod von 1621 bewahrt auch noch das feste Gewölbe des Rathauses, den Reichsadler in getriebenem Silber. Als Mittelglied zwischen dem Vogel und der Kette, an der er hing, dient ein Ring, in welchem ein vergoldetes plastisches Figürchen des Schützenpatrons St. Sebastian in der bekannten Stellung, nur mit dem Schurz an einen Pfahl gebunden, mit der Umschrift: S. SEBESTIAN DER SCHVTZEN PATRON 1621. Alljährlich beim Schützenfest zieht der „beste Mann“ mit der Kette im Festzuge aus, um sie zum Schluss demjenigen abzutreten, der beim „Vogelschießen“ den besten Schuss gethan.

allem im Süden das Sitzungszimmer, die „Dörntze“ (heizbares Gemach) mit gotischem Kamin.[1]) Dieser Südbau des Rathauses, nach dem Gropenmarkte gelegen, ist der älteste Teil desselben, wie uns die Inschrift an der Außenseite über dem Eingange zum Ratskeller lehrt.[2]) Danach wurde der Bau im Jahre 1432 begonnen und 1436, wie aus den erhaltenen Rechnungsbüchern[3]) sich ergiebt, bezogen. Im Ratskeller tragen in einem Gewölbeschlusstein Josua und Kaleb die Traube des gelobten Landes. Im unteren Geschoss lagen hinter den Laubengängen der Marstall und an der Westseite das Gefängnis. In den Südbau wurde laut eingemeißelter Inschrift 1528 die jetzige Registratur eingebaut. Dies Datum giebt uns im Verein mit der Jahreszahl 1533 über dem Laubeneingange den Terminus a quo für den oberen

Wir nehmen von dem ehrwürdigen Baue Abschied und durchwandern die Hauptstraßen der Stadt,

1) Abgebildet bei Mithoff: Kunstdenkm. und Alt. II. S. 30.

2) Engelhard: Die Hausinschriften Duderstadts. Duderstadt 1891.

3) Jäger: Urkundenbuch Duderstadts. Hildesheim 1886.

1) Vergl. Engelhard: Centralorgan d. ges. deutsch. Gesch. und Altert.-Ver. Berlin 1891.

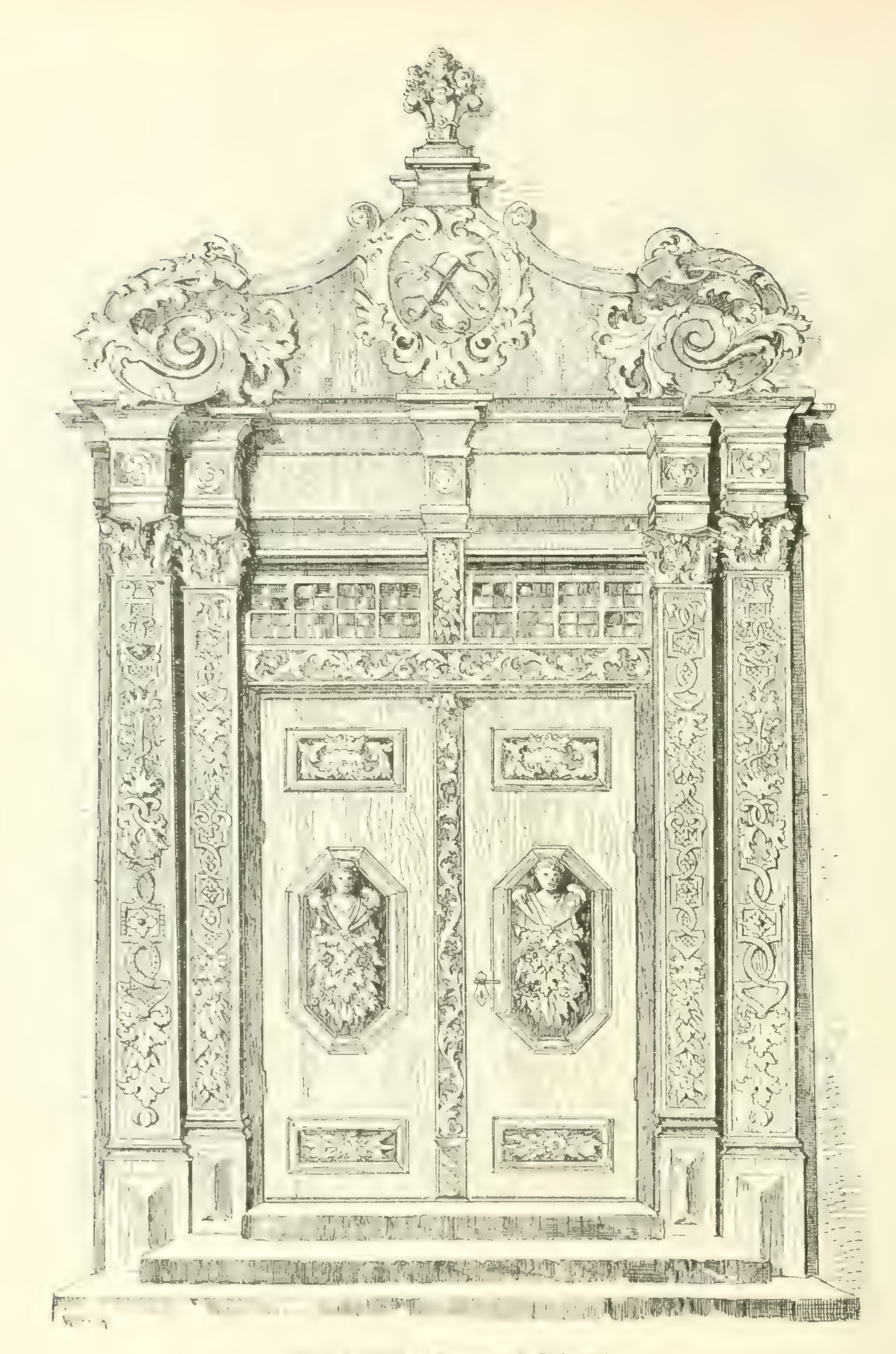


Fig. 15. Thur am Steueramt in Duderstadt.

die uns trotz des großen Brandes vom Jahre 1424, den uns noch die Inschrift am Westerthorturm meldet, sowie aus unserer Zeit 1852, bei welchem die Nordstadt abermals in Asche gelegt wurde, noch manche charakteristische Holzbauten erhalten haben, und welche der Verfasser dieses Aufsatzes mit Unterstützung des Herrn Oberpräsidenten von Bennigsen zu Hannover im letzten Sommer zum größten Teil polychrom restaurirt hat. Aus der gotischen und Übergangsperiode bietet uns das Steinthor, die Haberstraße und der Sack noch kleine und interessante Bauten. Sonst ist auch hier die Renaissance, und zwar die spätere bis zu ihrem Verfall meistens vorherrschend. Die beiden erwähnenswertesten Werke, und zwar aus dem Ende des 16. Jahrhunderts treffen wir am Westerthor in höchst interessanten Schnitzereien der Fensterbrustfüllungen. An dem einen sieht man Zweikämpfe von Landsknechten mit den verschiedensten Waffengattungen, mit Langspießen, der Waffe der Landsknechte, ferner mit Zweihändern, der üblichen Waffe des Fußvolkes seit dem 15. Jahrhundert; sodann einen Zweikampf auf Hellebarden, sowie mit Säbel, und zwar ganz charakteristischer Art, dem Dusaeck; derselbe ist böhmischen Ursprungs, ohne Griff und Stichblatt und hat nur in der Klinge ein Loch zum Anfassen.[1]) Auf dem letzten Bilde hat der Bildhauer seinem Humor frei die Zügel schießen lassen; er stellt nämlich auch einen Zweikampf dar — aber einen häuslichen und zwar nach derb mittelalterlicher Sitte; Mann und Frau bearbeiten sich — mit Dreschflegeln und der unzarte Gatte trifft die Frau hart an der Stirn, was die Frau aber nicht hindert, zum Schlage auszuholen; am Boden springen als Pendant zwei Kampfhähne erbittert gegeneinander. Dass aber alle diese heißen Kämpfe nicht zu tragisch zu nehmen seien, sagt uns die am Anfange des Zuges fröhlich hüpfende Gestalt des Hanswursts mit Maske und Pritschholz!

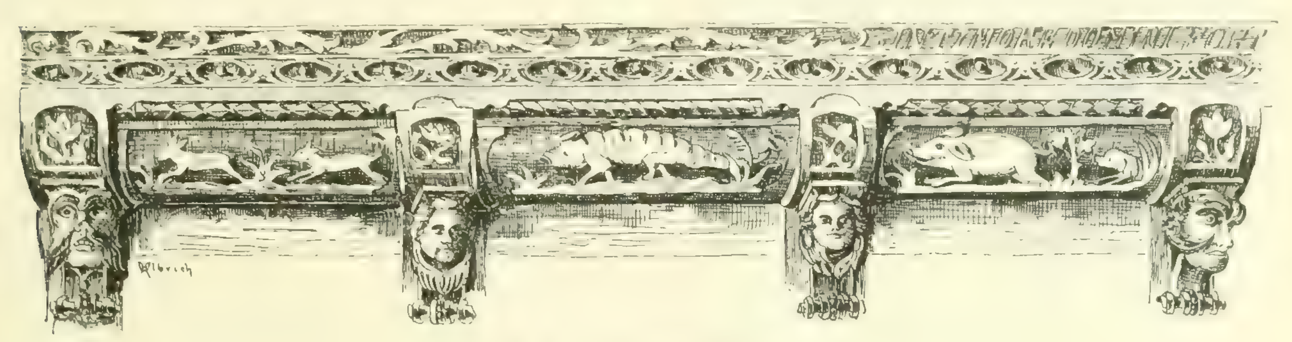


Fig. 14. Vom Mayerschen Hause.

Ein anziehendes Bild der Soldateska aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges bietet uns das gegenüberliegende Haus auf den Fensterbrustfüllungen. Es sind einzelne soldatische Figuren, und zwar ein Trommler, ein Pfeifer, ein Musketier, ein Pikenier, ein Fahnenträger und ein Musketier mit der Muskete auf der Musketengabel im Anschlag liegend. Das wesentlichste Interesse nehmen die Musketiere in Anspruch wegen ihrer Ausrüstung. Ihr Name weist schon auf ihre Hauptwaffe, die Muskete hin, welche zu Anfang des 16. Jahrhunderts gegen die damals stärkere Panzerung der Reiterei Eingang fand und die Hakenbüchse wegen ihres leichten Kalibers verdrängte.*) Die Muskete hatte ein Luntenschloss (auf den Bildern halten die Soldaten eine Lunte) und konnte wegen ihres Gewichts von fünfzehn Pfund nicht freihändig angeschlagen werden, sondern wurde auf einer Musketengabel (die der Mann auf den Bildern bei sich trägt oder in die Erde gestoßen hat) aufgelegt. Die Zahl der Musketiere betrug unter Karl V. bei jeder Fahne von 400 Mann nur 10 bis 15; sie trugen keinen Harnisch und liefen nach jedem Schuss hinter die Front, um neu zu laden; unter Gustav Adolf stieg die Zahl der Musketiere auf zwei Drittel des Fußvolkes, so dass 1631 schon zwei ganze Musketierregimenter bestanden. Wie das letzte Bild, ein Schneiderwappen (Schere, Nadel und Fingerhut, umgeben von zwei springenden Böcken) uns lehrt, hat hier ein Schneider gewohnt, der wahrscheinlich für die damalige Miliz des wehrhaften Städtchens die Uniformen lieferte.

Charakteristisch sind auch die zwei spanisch kostümirten Figuren an dem *Hesse*schen Hause an der Marktstraße nahe der Oberkirche. Wie die Abbildung (Fig. 10) zeigt, ist die eine Figur eben-

1) Abgebildet bei Müller-Mothes: Archäol. Wörterbuch I. S. 346.

falls ein Musketier mit der Muskete in der Rechten, das Bandelier mit den zinnernen Pulverflaschen quer über der Brust. Da das Haus aus dem Jahre 1620 stammt, so glauben wir in der kriegerischen Gestalt in spanischem Kostüm noch eine Erinnerung an die fremdländischen Nationen zu erblicken, die sich im dreißigjährigen Kriege auf unserem heimatlichen Boden herumtummelten. Dies beweist uns ebenfalls das *Wanke*sche Haus an der Steinstraße mit zahlreichen zum Teil recht ausdrucksvollen Köpfen der verschiedenen Nationen, die durch Profil, wie Haartracht deutlich vom Bildhauer charakterisirt sind. Wir wenden uns sodann gleich zu dem gegenüberliegenden Dr. *Kritter*schen (früher *Guttermann*schen) Hause mit seinem freundlichen Erker (Fig. 11), welcher sich, auf Konsolen ruhend, durch den zweiten und dritten Stock erstreckt; einen stattlichen Eindruck macht die große Front dieses Hauses nach der Apotheken- und Steinstraße, deren Fensterbrüstungen in beiden Stockwerken, die häufiger in Duderstadt vorkommen, zierliche Bogenportale schmücken. Ein stattliches Patrizierhaus, allerdings schon aus später Zeit vom Jahre 1698 ist das jetzige *Hotel Meyer*, von welchem wir den Atlanten und die Karyatide des Portals (Fig. 12 u. 9b) sowie einige Bilder der Tierscenen (Fig. 14) auf den Füllhölzern des 1. Stockes zur Ansicht bringen, wo die Phantasie des Bildhauers sich bei dem einen Geschöpfe mit Stachelschwanz und eigentümlicher Schädelbildung einen kühnen Eingriff in die Naturkunde erlaubt hat. — Ein noch späterer Bau ist das Haus der Steuerkasse in der Jüdenstraße, von welchem wir die Thür (Fig. 15) sowie die Wasserspeier aus Eisenblech (Fig 16) und eine kupferne Maske (Fig. 17) geben, wie sie über jedem Fenster der zwei Stockwerke zum Schmuck mit wechselnder Physiognomie angebracht sind. Im Innern zeigt das Haus noch mehrere Deckengemälde mit Personifikationen der Justitia und Virtus, sowie einen kleinen Renaissancekamin.

Bevor wir Abschied nehmen, müssen wir noch eines bedeutenderen mittelalterlichen Künstlers aus Duderstadt gedenken, dessen Namen der verstorbene Geh. Oberbaurat Strack am Fries der Nationalgalerie zu Berlin verewigt hat. Es ist der schlichte Barfüßermönch Heinrich von Duderstadt, der 1424 im Göttinger Barfüßerkloster für die Klosterkirche einen herrlichen Wandelaltar[1]) im Charakter der damals herrschenden kölnisch-westfälischen Schule malte, der mit zu den größten Flügelaltären gehört, die in Norddeutschland erhalten sind. Derselbe bildet neben der „güldenen Tafel" von Lüneburg eine Hauptzierde der Cumberlandgalerie zu Hannover bezw. des Welfenmuseums zu Herrenhausen.

1) Engelhard: Beiträge zur Kunstgesch. Niedersachsens. Göttingen, Deuerlich. 1891.



9c.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Das Naturfarbenlichtdruckverfahren von *Vogel & Ulrich.* Zwei Wege hat man eingeschlagen, um zur Lösung des *höchsten Problems* der Photographie: *Photographie in natürlichen Farben* zu gelangen. 1) Direkte Aufnahme mittelst photographischer Schichten, die für alle Farben empfindlich sind und die Wirkung jeder Farbe in der Originalfarbe wiedergeben. Dahin gehören die Versuche von Seebeck (Goethes Farbenlehre 1810), Becquerel, Niépce de St. Victor, Poitevin, Zenker, Lippmann etc. Diese Methode hat den Übelstand, dass die wiedergegebene Farbe aus physikalischen Gründen nicht genau der Naturfarbe gleicht, dass sie ferner nur die Aufnahme glühend heller Körper (Spectrum, durch elektrisches Licht beleuchtete bunte Scheiben) gestattet und für jedes neue Bild eine neue Aufnahme nötig macht. 2) Aufnahmen mit Benutzung des Farbendruckprinzips und der damit möglichen *Vervielfältigung.* Dieser Weg wurde bereits von Ransonnet in Österreich, Collen in England 1865 vorgeschlagen; sie verlangten die Herstellung dreier Aufnahmen nach demselben farbigen Gegenstande durch rotes, gelbes und blaues Glas. So sollten drei Negative entstehen, in denen einerseits nur die roten, andererseits nur die blauen und gelben Strahlen der Natur gewirkt hätten. Diese sollten auf Stein kopirt und die erhaltenen photolithographischen Steine in Gelb, Blau und Rot auf dasselbe Papier abgedruckt werden. Der Gedanke war jedoch nicht ausführbar, weil man rot- und gelbempfindliche photographische Platten nicht kannte. Erst 1873 wurden solche durch Dr. H. W. Vogel in Berlin erfunden und nunmehr nahmen Cros, Ducos du Hauron in Frankreich, später Albert in München den Gedanken wieder auf, indem sie sich der nach Vogels Prinzip „farbenempfindlich“ gemachten Platten bedienten. Albert benutzte statt der Lithographie den sogenannten Lichtdruck (besser Lichtleimdruck), bei welchem das photographische Negativ auf eine mit lichtempfindlichem chromirten Leim bedeckte Glasplatte kopirt wird. Diese zeigt dann ein Bild, welches wie jede lithographische Platte schwarz oder in Farbe abdruckbar ist. Bei der Wahl der Abdruckfarbe ergaben sich aber Eigentümlichkeiten. — Jedes gewöhnliche (schwarze) photographische Bild wird bekanntlich mit Hilfe des Lichts nach einer Negativplatte, auf welcher Schwarz *nicht* gewirkt hat, auf im Lichte schwarz werdendes Papier kopirt. Analog braucht man für die Herstellung der Kopie in Gelb bei dem Naturfarbenlichtdruckverfahren eine Negativplatte, auf welche Gelb nicht gewirkt, für die Herstellung der Kopie in Rot eine Negativplatte, auf welche Rot nicht gewirkt hat. Kurz es stehen die Druckfarben und die auf das betreffende Negativ wirksamen Naturfarben in einem Gegensatz zu einander. So gelangte man zu dem Schluss, die für Rot empfindliche Negativplatte müsse in der Komplementärfarbe (Grün), die für Gelb empfindliche Platte in der Komplementärfarbe (Blau) abgedruckt werden etc. etc. In der That erhielt man dadurch eine Annäherung an die Naturfarbe, keineswegs aber die wirkliche Naturfarbe selbst. Die Abweichungen waren unter Umständen der Art, dass die Bilder künstlerisch völlig wertlos wurden. Prof. H. W. Vogel wies 1885 den Grund dieses Fehlers dahin nach, dass der Begriff Komplementärfarben in hohem Grade schwankend ist, dass ein und dieselbe Farbe sogar mehrere Komplementärfarben haben kann, unter denen die Drucker diejenigen aussuchten, welche ihnen am besten dünkten. Diese Willkür beseitigte H. W. Vogel durch Aufstellung eines einfachen Gesetzes. Zur Herstellung der oben erwähnten drei oder mehr farbenempfindlichen Platten (für die Aufnahme hinter rotem, gelbem oder blauem Glase) sind nämlich Färbungen der betreffenden Platten durch gewisse lichtempfindliche Farbstoffe nötig, welche das betreffende rote, gelbe, grüne oder blaue Licht verschlucken. Genau dieselben Farbstoffe oder aber ihnen spektroskopisch gleichende müssen nach Vogels Gesetz als Druckfarben genommen werden, um wirklich naturähnliche Drucke zu erreichen. Herr Ulrich, Chromolithograph, war der Erste, der die Richtigkeit dieses Prinzips praktisch erwies, 1890 bereits derartig gefertigte Lichtdrucke in der Amateurausstelluug in Berlin, 1891 auf der deutschen Ausstellung in London ausstellte und dort den ersten Preis erhielt. Um dieselbe Zeit trat Dr. E. Vogel jun. in die Sache ein und erzielte durch Anwendung neuer Plattenfärbungen, die er selbst präparirte, sowie durch Anwendung neuer korrespondirender farbiger Strahlenfilter an Stelle der in der Färbung wechselnden farbigen Glasscheiben Resultate, die alle bisherigen übertrafen. Die Bedeutung des Verfahrens liegt auf der Hand. Was bisher nur mühsam der Chromolithograph in monatelanger Arbeit leistete, unter Aufwand von 20 und mehr Steinen, das leistet der neue Prozess in acht Tagen mit nur drei Platten. Selbstverständlich ist das Verfahren nicht nur für Lichtdruck (Lichtleimdruck), sondern auch für Photolithographie und für Photozinkographie (Buchdruck) verwendbar. Das Verfahren wird von der Gesellschaft für Naturfarbenlichtdruck Vogel & Ulrich, die unter Leitung des Herrn *H. Pächter*, Dessauerstraße 2 in Berlin, steht, jetzt allgemein nutzbar gemacht.

Der Verein Berliner Künstler hat an den *Magistrat* berichtet, dass er nunmehr in der Lage sei, die seitens der Stadtgemeinde für die internationale Kunstausstellung von 1891 zur eventuellen Beihilfe gegebenen 100000 M. zurückzugeben, da die Einnahmen der Kunstausstellung einen Überschuss über die Ausgaben ergeben haben. Der Vorstand bittet jedoch, ihm die genannten, im Depositum der Reichsbank befindlichen 100000 M. in geeigneter Form als Zuschuss zu den Kosten eines hier zu erbauenden Künstlerhauses oder permanenten Kunstausstellungsgebäudes zu bewilligen. Der Magistrat hat diese Angelegenheit einer Subkommission zur Prüfung überwiesen, und deren Anträgen, welche im wesentlichen auf eine Gewährung der Bitte des Vereins hinausgehen, sich angeschlossen. Er hat hiernach bei der Stadtverordnetenversammlung beantragt, sie möge genehmigen: 1. dass das im Depositum der Reichsbank befindliche Kapital von 100000 M. an das Depositum des Magistrats zur Asservation zurückgezahlt werde; 2. dass die Zinsen dieses Kapitals der Stadt bis zur Aushändigung des Kapitals an den Künstlerverein verbleiben; 3. dass, wenn der Verein Berliner Künstler unter Vorlage eines Projekts und Kostenanschlages für den Neubau eines Künstlerhauses den Nachweis geführt hat, dass ihm das Grundstück und die erforderlichen Mittel zum Bau zur Verfügung stehen ihm diese 100000 M. als zinsfreies hypothekarisches Darlehen, eingetragen zur ersten Stelle, übergeben werden dürfen. Der Magistrat bemerkt hierzu, dass er eine ihm nach Vorstehendem rechtlich zustehende Kündigung nur eintreten lassen werde und wolle, beziehungsweise beabsichtige, sie

nur eintreten zu lassen: bei Auflösung des Vereins, bei Verkauf des Grundstückes, oder wenn das Gebäude aufhört, seinem Zwecke — einer Förderung der Kunst — dienstbar zu sein.

Über die Petition des deutschen Künstlervereins in Rom betr. die Errichtung eines Atelierhauses, schreibt man den „Münch. N. Nachr.“, dass nach dem Plan der Herren Professor *Maurer* (Vorstand des Vereins) und Baurat *Genick* das Gebäude terassenförmig, und zwar inmitten eines Gartens, angelegt werden soll, um den jungen Künstlern das Naturstudium zu erleichtern. Das Atelierhaus würde den deutschen Künstlern, d. h. vorwiegend den Stipendiaten, auch insofern zu Hilfe kommen, als die Konzentrirung von 24 Ateliers den allmählig so sehr aus der Mode gekommenen Besuch der Käufer besser ermöglichen würde. Denn nicht mit Unrecht beklagt man sich heutzutage darüber, dass die kauflustigen Fremden, besonders bei kürzerem Aufenthalt in Rom, schließlich nur einige wenige Ateliers berühmter Namen aufsuchen, während die über ganz Rom zerstreuten Ateliers junger Künstler in den meisten Fällen ganz unbeachtet bleiben. Hoffen wir also mit den Künstlern, dass das Gesuch des deutschen Künstlervereins in Berlin freundliche Beachtung finden möge.

Der „Albrecht Dürer-Verein“ in Nürnberg feiert am 13. Oktober sein hundertjähriges Bestehen; es wird anlässlich dieser Feier eine Festschrift erscheinen. Der Verein nahm im vorigen Jahre 13 935 Mk. ein und gab 13 901 Mk. aus. Unter den Ausgaben befinden sich 1470 Mk. an den Münchener Kunstverein, 3864 Mk. für die Verlosung angekaufter Kunstwerke, 2894 Mk. für ein Gedächtnisblatt. Die Künstler-Unterstützungskasse des Vereins besitzt ein Vermögen von 15 121 Mark, es wurden im vorigen Jahre 300 Mk. für Unterstützungen verausgabt.

Der Leipziger Kupferstecher Aug. Weger, aus dessen Atelier Tausende von Platten hervorgingen, starb am 27. Mai.

*** *Bildhauer Walter Schott* in Berlin wird, wie dem Hannov. Kourier geschrieben wird, für das Kaiserhaus in *Goslar* eine Reiterfigur Kaiser Wilhelms I. in etwa einundeinhalbfacher Lebensgröße ausführen. Sie soll einst dem Reiterstandbild Barbarossas, dem Werke des Bildhauers Toberenz als Seitenstück, ebenfalls zum Schmucke eines Pfeilers am Gemäuer dienen.

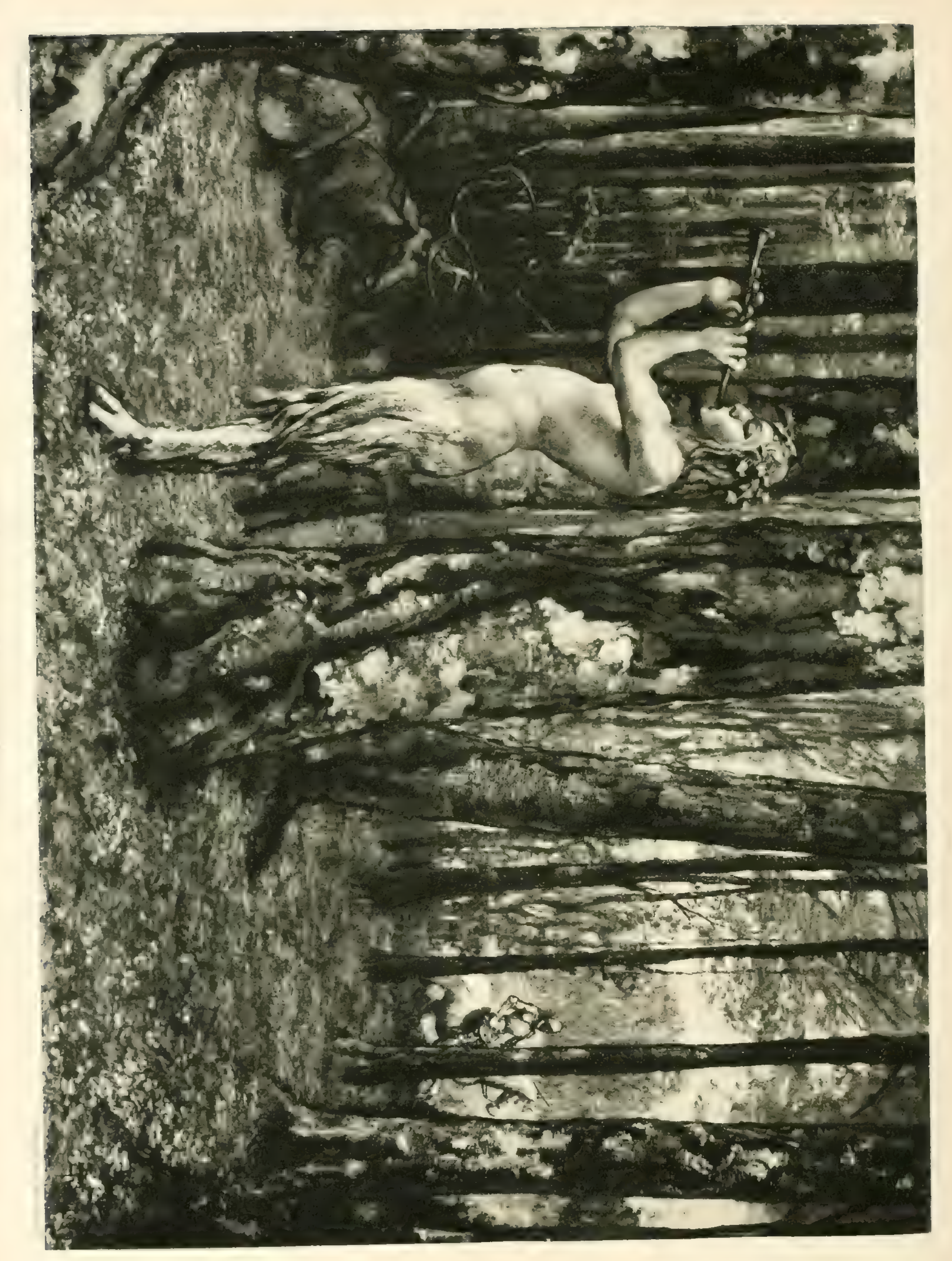
*** *Der russische Maler W. W. Wereschtschagin* hat sich zum bleibenden Aufenthalt in *Moskau* niedergelassen. Der Künstler hat beschlossen, sein Nomadenleben ganz aufzugeben und verkauft sogar sein Pariser Atelier. In Moskau wird er eine Reihe neuer Gemälde aus dem vaterländischen Kriege (1812) beginnen. Den größten Teil seiner Gemälde aus dem türkischen Kriege hat er im Auslande, wie die „Nowosti“ berichten, für 160000 Rubel verkauft.

Der polnische Maler Matejko in Krakau hatte an den dortigen Stadtrat das Ersuchen gerichtet, ihm einen gewissen Teil der jetzt im Abbruch befindlichen Heiligen Geistkirche zur Errichtung eines Ateliers zu überlassen. Dieses Gesuch wurde abschlägig beschieden und hat der gekränkte Künstler infolgedessen das ihm von der Stadt Krakau vor neun Jahren erteilte Ehrenbürgerdiplom dem Bürgermeister zurückgeschickt.

Das Haus Borghese fährt fort, seine Schätze zu enthüllen und in alle Winde zu verkaufen. Seit einigen Tagen ist der Antiquar Sangiorgi damit beschäftigt, die altberühmte, wertvolle Bibliothek zu versteigern, die von Kardinal Scipio Borghese begründet und von allen folgenden Häuptern der Familie bis auf Don Marc Antonio, den Vater des jetzigen, unglücklichen Oberhauptes Don Paolo, mit Sorgfalt gehütet und eifrig bereichert worden ist. Mit dem Jahre 1886, in welchem Marc Antonio starb, hörte die Erweiterung der Borghesischen Büchersammlung auf. Sein Erbe Paolo fiel gewissenlosen Spekulanten in die Hände, die ihn zu bereden wussten, seinen Reichtum in jenen schwindelhaften Bauunternehmungen anzulegen, von denen derselbe rasch genug aufgezehrt wurde. Und nun wird zu Gelde gemacht, was nur irgend geht, um die Gläubiger zu befriedigen. Nachdem der Papst das Borghesische Familienarchiv übernommen hatte, wurde die Bibliothek, von deren unermesslichem Werte die Borghesischen Vermögensverwalter offenbar nur eine sehr schwache Ahnung hatten, dem Bücher- und Kunsttrödler Sangiorgi für 55000 Lire (!) angeboten. Der kluge Antiquarius ließ sich nicht lange bitten, er nahm den Kauf an, wandte noch einige Tausend Lire auf, um einen ausgezeichneten Katalog der Bibliothek herstellen zu lassen, und beginnt nun, mit der Versteigerung derselben ein Vermögen zu verdienen. Der Verkauf findet in drei Abschnitten statt; der erste dauert bis kommenden 6. Juni, der zweite soll um Mitte Oktober, der Schluss im Februar 1893 stattfinden. Bis jetzt ist die in ihrer Art einzige Sammlung von Musikalien des 17. und 18. Jahrhunderts, über 200 Kompositionen größern und geringern Umfangs, deren Urheber meist noch kaum bekannt sind, zum Verkauf gekommen. Ein Teil ging in den Besitz der römischen Akademie S. Cecilia über, die Hauptmasse erwarb das Konservatorium zu Paris. Heute beginnt der Verkauf der unschätzbaren Sammlung von Bullen, Entscheidungen, Satzungen, Briefen u. s. w., etwa 12000 Stücken, die über zwei Jahrhunderte römischer Staats- und Rechtsgeschichte (1500—1700) umfassen. Man hofft, dass die hiesige staatliche Bibliothek Vittorio Emanuele sich diesen Schatz nicht entgehen lassen werde. Weiterhin richtet sich die Aufmerksamkeit der Bücherfreunde auf den Teil der Sammlung, der seltene und kostbare Drucke aus der frühesten Zeit enthält, Wiegendrucke, zum Teil mit wertvollen Holzschnitten und in künstlerischen Einbänden; es befinden sich darunter die erste Ausgabe der Biblia pauperum, der von Fust und Schöffer 1459 gedruckte Durandus, von dem vor einigen Jahren ein Exemplar in London um 24000 Frcs. verkauft wurde; dann Gutenbergs Catholicon von 1460, der Gratianus und Plutarch, Venedig 1474 und 1478, mit glänzenden Miniaturen, und viele andere. Handschriften aus dem 12. bis 16. Jahrhundert sind in großer Zahl und trefflicher Ausführung vorhanden, u. a. ein Antiphonarium des 12. Jahrhunderts mit reichstem Farbenschmuck, Messbücher in Gold- und Buntschrift mit reichen Einbänden. Unter letztern werden als besondere Schaustücke, die ihresgleichen selbst im Vatikan nicht haben, genannt: ein Sieneser Einband des 15. Jahrhunderts, dunkelblau mit feinster Goldverzierung, ein silberner Bibeleinband mit dem Wappen der Chigi, Pergamentbände mit den französischen Lilien u. s. w. Ein älteres Urteil über die Borghesische Bibliothek, es ist in Laurus' Teatri Romani Orchestra enthalten, vergleicht diese Sammlung ohne weiteres mit der berühmtesten altrömischen Bibliothek, derjenigen des Lucullus. Und es sagt mit diesem Lob gewiss nicht zuviel. Jedenfalls ist die Zeit, in der die Borghesischen Bücherschätze unter den Hammer kommen, eine Zeit der höchsten Spannung, der Hoffnungen und des eifrigsten Wettbewerbes der großen Bibliotheken und Bücherfreunde in ganz Europa.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.





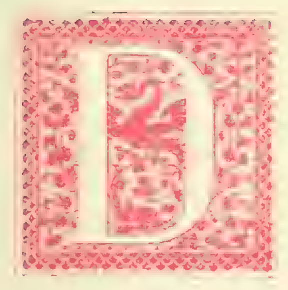


Hans Thoma

HANS THOMA.

EINE STUDIE VON *FRANZ HERMANN*.

MIT ABBILDUNGEN.



IE deutsche Kunst am Ende des neunzehnten Jahrhunderts, welche von der Zukunft als eine Übergangsepoche von großer Bedeutung angesehen werden dürfte, zeigt im letzten Viertel zwei einander scheinbar ganz fremde, innerlich jedoch tief verwandte Phasen: den naturalistischen Mystizismus, der als Fortentwickelung über Menzel her aufzufassen ist, und den naturalistischen Romantizismus, zu dem Böcklin den Anstoß gab. Die eine Richtung, von Liebermann begonnen und durch Uhde weitergeführt, stützt sich auf den Empfindungskultus der Franzosen, deren Farbengebung sie unserer Kunstweise mit freierem, modernem Ausdruck einzuverleiben trachtet. — Die andere Richtung, die drei, den Fähigkeiten nach ganz hervorragende Künstler: Klinger, Thoma, Stuck verfolgen, charakterisirt sich als der erwachende spezifisch nationale Geist. Was Klinger bisher geleistet, die Anzahl bedeutender Werke, die von Thoma vorliegen, die bisherigen Leistungen des noch jugendlich ringenden Stuck hatten alle die Wirkung, welche bahnbrechenden Werken eigentümlich ist: sie erregten zuerst Verwunderung, Kopfschütteln, dann vereinzelten Beifall, langsam wachsende Anerkennung, die bei Klinger und Thoma schon in einer kleinen Gemeinde eifrig gepflegt wird. Sie war bei beiden schon 1890 so weit gediehen, dass man ihnen in München besondere Plätze einräumte um ihre Eigentümlichkeit zu rechter Geltung gelangen zu lassen.

Der Künstler, den wir betrachten wollen, hat mit Klinger den strömenden Reichtum der Gedanken, mit Stuck die Zartheit der Empfindung gemeinsam, — sein über zwanzig Jahre zurückreichendes Schaffen zeigt die beiden Strömungen der Zeit, denn Thoma ist Naturalist und Phantast zugleich.

Einsam in idyllischer Umgebung herangebildet, als Mensch stark, groß, vollsaftig geworden, ehe er ernstlich Künstler ward, mit frühe in sich ausgereiftem Sinn, der seine Erfindungskraft nicht an fremden Vorbildern, sondern an den Anregungen und Offenbarungen einer günstigen Naturscholle entwickelt, ist er ganz auf sich selbst gestellt, — mit

rührendem und gesundem Selbstvertrauen nur die Gesetze für sich gelten lassend, deren innere Richtigkeit sein ungeschultes, aber auch unverdorbenes Nachdenken zu ergründen vermochte.

Namentlich in seiner frühesten Zeit ist er unter diesen Umständen Naturalist. Er lässt die Natur mit ihrer geheimnisvollen Erscheinung auf sich wirken und tastet ihr mit seinen technischen Mitteln nach, die er sich selbst erfinden muss, da er keine Lehrer und Vorbilder hat. Er ist aber ein Deutscher. Die bloße Form genügt ihm nicht, so wenig wie ihre Überwindung durch Gefühlskultus nach Art der französischen Intimisten, — selbst in seinen einfachsten Sachen erkennt man das Hinausgehen darüber, das Suchen und feinsinnige Finden einer prägnanten Beziehung in einer Landschaft, in einer gewöhnlichen Menschendarstellung. Ungleich fruchtbarer ist der Träumerkopf als das Ungeschick seiner erst spät ausgebildeten Hand; zahllose Einfälle flattern auf; ganz individuelle Gesichtspunkte ringen sich los, weil der einsame Jüngling in den herkömmlichen Gedankengängen der normalen Dressur fremd ist, — mit berückender Frische und Kinderäugigkeit schildert er darum Triviales und Geistreiches, — die beide auf Kompromiss der Gesellschaft beruhen, — gleichwertig, da es für ihn einen Unterschied nicht giebt.

Je weiter die rastlos thätige, durch Bekanntschaft und Berührung mit der Antike, der deutschen Renaissance, mit Böcklin, Dürer, ich möchte sogar sagen mit Dante bereicherte Phantasie sich entwickelt, der eine eigenartige, mit stilistischer Konsequenz aufgebaute, in ihrer Einfachheit frappant an Fiesole erinnernde Technik zu Dienste steht, um so schärfer arbeitet sich in Thoma's künstlerischem Wesen die Neigung heraus, einen Farbenton von grosser Eigenkraft, Tiefe oder Feinheit, eine bedeutende Linie, oder eine poetische Beziehung des Stoffs in seinem Werke als Wesentliches zu betonen, wobei ein sorgloser Drang zur bloßen Selbstproduktion den Künstler selten ein Bild in normalem Ausbau zum letzten Schluss führen lässt. Sogar einzelne, über die Skizze wenig hinausgekommene Werke erscheinen nicht unfertig, denn ein seltsames Gefühl für Reinheit und Rhythmus rundet das Leichteste ab.

Der das formale Vermögen an Reichtum weit überragende Sinn, der mit besonderer Freiheit, mit gleicher Liebe und gleichem Geschick Menschen, Tiere, Blumen, Landschaften in seine Schaffenswelt zieht, giebt ein ferneres Kennzeichen für Thoma: nämlich eine innere Größe der Auffassung, die an Monumentalität, mitunter auf kleinsten Flächen, mit Böcklin und Klinger wetteifert. Unter den Jüngern ist Thoma der eigentliche Monumentalmaler von Beruf. Wenn er sich nach dieser Richtung hin nicht vorwiegend äußert, so mag seine unstete, rastlos produzirende, schnell vom einen zum andern hüpfende Phantasie daran schuld sein. Vor welches Bild von Thoma man immer tritt, — bei allem Reiz jungfräulich herber Schönheit drängt sich leise ein Fehlendes auf: es ist die Wand, auf der der Inhalt erst seinen vollen Tonfall erhalten würde. —

Man hat Thoma früher vorgeworfen, dass er keinen Stil besitze, dass er Kolorist sei, der nicht zeichnen könne, dass er Zeichner sei, aber nicht malen könne. Diese Vorwürfe sind Drittelwahrheiten aus Pedantenmund. Thoma hat keinen Zopf, der dem Inhaber zeit seines Lebens hinten anhängt und als Fabriksmarke für seine Ware dient. Und doch ist er der strengste, sogar starreste Stilist, den die ganze jüngere Generation besitzt. Stil ohne die Nebenbedeutung von Schablone und Manier heißt Reinigung des Stoffes von Nebensächlichkeiten auf die ihm untergelegte, subjektive Auffassung hin. In dieser Beziehung ist Thoma der konsequenteste Stilist, denn ohne Sorge um Unwahrheit oder Willkür führt er ein Bild starr auf das hin durch, was er wollte: auf eine Bedeutung, auf eine Stimmung. Nur ist er künstlerisch frei und spielt jede Melodie auf ihrem eigenen Instrumente. Als Künstler hat er viele Stile, soviel als Bildergruppen nachzuweisen wären, aber die Stilbildung im einzelnen Fall ist logisch und streng. Der Vorwurf gegen den Maler wie gegen den Zeichner hängt damit zusammen. Man darf nie vergessen, dass Thoma nicht die Erscheinung an sich wiedergeben will. In seltsam fesselnden Farbenlagen will er eine gewisse Stimmung, in der ihm eigentümlichen, namentlich in früheren Werken meist braun abgesetzten Konturenbildung eine besondere Charakteristik geben, — je nachdem betont er das eine oder andere mit besonderer Intensität und überbietet die natürliche Erscheinung zu diesem Zweck durch scheinbare Willkürlichkeiten. Auch der bewusste oder unbewusste monumentale Gesichtspunkt verführt den Künstler oft zu Seltsamkeiten, die kleinliche Auffassung vom kritischen Beruf mit Triumph austrompetet hat, während sie das Positive nicht sah.

Thoma ist eben als Deutscher ein Charakteristiker, eine modernisirte Auflage von Dürer, mit dem er viele verwandte Züge hat. Er sucht das Eigentümliche einer Sache, um es aus der Mitte knorrig und eckig herauswachsen zu lassen, — vom roma-

nischen Normaltypus hat er am wenigsten unter allen malenden Zeitgenossen. —

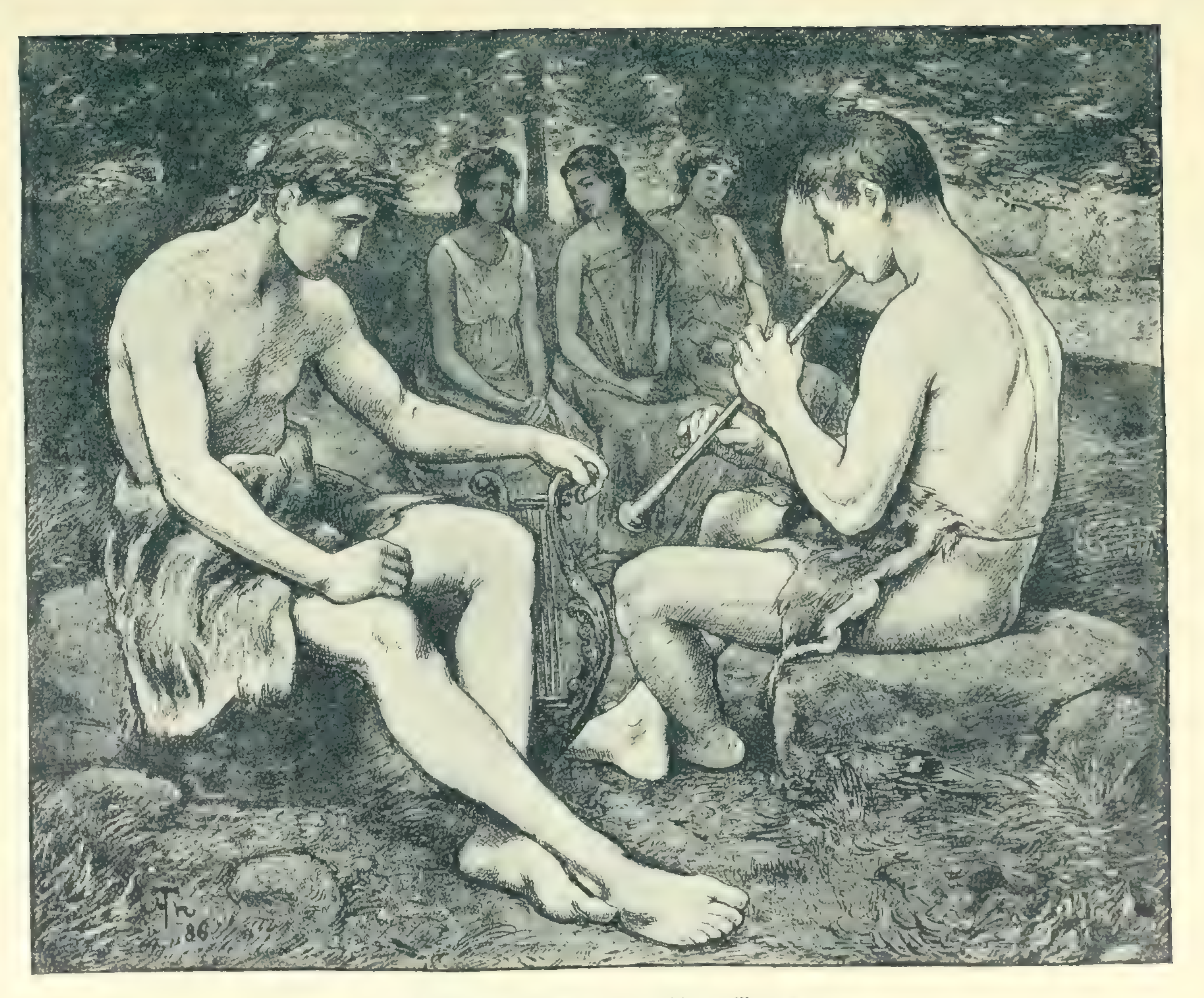
Das ganze Werden des Künstlers ließ die geschilderten Eigenschaften sich entfalten. In Bernau, einem hochgelegenen Thal des badischen Schwarzwalds, erblickte er am 2. Oktober 1839 als armer Leute Kind das Licht der Welt. Schlichte Naturpoesie umfing den Knaben, voll berückenden Zaubers von den grünen Matten am Berghang, von silbernen Forellenbächen, die durch weiche Wiesen sich schlängelten, von den zahlreichen Gruppen alter, schindelgedeckter Holzhäuser. Dass diese Eindrücke nicht spurlos als selbstverständlich an dem Kinde vorübergingen, dafür sorgte das Thun und Treiben seiner Landsleute, die mit künstlerisch angehauchtem Sinne fast in jedem Hause Holzindustrie treiben. Bis zum zwanzigsten Lebensjahre hauste Thoma in dieser Idylle, ein glückseliger Träumer, der unstet in allem praktischen Thun, mit Thatkraft und Zähigkeit aber seinen Phantasien von herrlichen Bildern in Zeichnung und Farbenversuchen vor der Natur zu Leibe ging. Zwei missglückte Unternehmen, mittels Uhrschildmalerei und Lithographie der freien Kunstübung näher zu kommen, entmutigten ihn nicht, — die Triebkräftigkeit der Phantasie in dem körperlich reifen und gesunden Jüngling widerstand jeder Sentimentalität, bis 1859 ein Beamter der Nachbarschaft mit rührender Naivität Deutschland einen bedeutenden Künstler erhielt, indem er den Großherzog auf dies Talent aufmerksam machte. Wenn nun auch die Unterstützung von dieser Seite nicht so hoch bemessen war, dass Thoma die Akademie während des ganzen Jahres besuchen konnte, so durfte er wenigstens im Winter unter W. Schirmers Oberleitung studiren, während er den Sommer über in Bernau bei der großen Lehrmeisterin Natur in die Schule ging, deren Kollegien neben der Billigkeit den Vorzug des besten Systems für den selbständigen Kopf besitzen. Die „Sommersachen" waren dementsprechend künstlerisch ungleich besser als die im Winter unter Aufsicht gemalten; Thoma war zu alt für das Abc. Im Gegensatz zu seinen Professoren kultivirte er die höchste Vielseitigkeit — seine robuste Gesundheit fühlte Selbstvertrauen und die beste Absicht, dem Rat und den Lehren seiner Meister auf Selbstbeschränkung zu folgen, scheiterte an den vielen packenden Eindrücken vor der Natur. 1867 ging er nach Düsseldorf. Sein Natursinn konnte sich mit der dortigen, auf das Formelle den Schwerpunkt legenden Kunstweise nicht befreunden, aber lernbegierig suchte er auch hier seine Mittel zur Darstellung zu erweitern. Ein zweimonatlicher Aufenthalt 1868 in Paris, den er durch den Verkauf einiger Schwarzwaldbilder ermöglichte — ein Rausch des Reichtums hatte den jungen Künstler von den erlösten wenigen 100 Gulden umfangen — ward sehr einflussreich. Er hatte *lernen* wollen vorher, war aber innerlich schon zu reif dazu — hier, im Louvre und bei den modernen Franzosen, namentlich *Courbet*, fand er Klarheit für seinen seelischen Zustand, er ward sich des Rechts seiner Individualität bewusst. In heller Freude zog er nach Bernau, um den Sommer über auf großen Flächen Landschaften, Tiere, Stillleben, Figuren der Dorfleute zu verarbeiten. Der Sturm der Entrüstung im Karlsruher Kunstverein bei der Winterausstellung dieser Werke ernüchterte Thoma nicht, er ging nach München, wo ein angenehmer Freundeskreis ihn aufnahm: Leibl, Trübner, Haider, Alb, Lang. Böse Kritik und Hohn des Kunstmobs entmutigte ihn auch hier nicht — er träumte sorglos weiter und ließ seine Ahnungen zu Gebilden wachsen, wozu der Ankauf mehrerer der geschmähtesten Bilder durch einen Engländer den materiellen Grund legte. Nachdem Thoma dann 1874 die ersten Beziehungen zu Frankfurt am Main angeknüpft, ging er von dort mit dem ihm künstlerisch verwandten Maler F. Lugo zum ersten Mal nach Italien — eine Welt von Eindrücken empfangend. Namentlich die Werke der großen italienischen Monumentalmaler packten ihn tief und gewannen auf seine Farbe einen Einfluss, der wohl schon von Karlsruhe her durch Feuerbach vorbereitet war. Zurückgekehrt führte Thoma einige Wandmalereien in Frankfurter Häusern aus, auch in einem Weinbergturme bei Schweinfurt gemeinsam mit dem Eigentümer, Maler Sattler. 1875 neuer Münchener Aufenthalt — Bekanntschaft mit Böcklin. Die treue kleine Gemeinde in Frankfurt zog den Künstler aber bald zurück. Ein Mitglied derselben, welches in Liverpool wohnte und eine gute Anzahl Bilder von Thoma gekauft hatte, veranstaltete Anfang der achtziger Jahre eine Sonderausstellung von 60 Bildern in seinem Wohnort. Mancherlei Versuche, die der Kunsthändler Gurlitt machte, um Thoma in Berlin einzuführen, scheiterten an der norddeutschen Nüchternheit. Erst eine 1890 in München veranstaltete Sonderausstellung mit einem in materieller Beziehung in Deutschland unerhörten Erfolge schlug völlig durch — der 51 jährige Künstler besaß mit einem Male nach langem Harren in Verhältnissen, die ihm viele Jahre lang nicht einmal das Halten eines Ateliers gestatteten, einen gefeierten Namen. —

In der langen Reihe von Werken des Künstlers

ist neben den individuellen Eigenschaften kein einheitlicher Aufbau vorhanden. In der Jugend war er mehr der Natur zugewandt, und mit der größeren technischen Sicherheit mehr Phantast und Poet. Seine gelungensten Werke verteilen sich ziemlich gleichmäßig über alle Perioden: ihm hat allezeit nur daran gelegen, seine feinen Beobachtungen, seine klingenden Stimmungen und seine herzigen, schnurrigen oder bizarren Einfälle mittels der Malerei von sich zu geben, emsig bemüht, das Primitive, Ursprüngliche, ja Urwüchsige nicht zu verlieren. So verknüpfen sich auch nur wenige sogenannte Hauptwerke mit dem Bilde dieses seltsam fesselnden Charakterkopfes.

Greifen wir aus der Überfülle des Geschaffenen einiges heraus! Da sind die sogenannten „naturalistischen" Werke, meist der Jugendzeit des Künstlers angehörend; man hat sie zu einer Zeit so genannt, als die moderne Bewegung noch wenig gesichtet war, und alles, was sich enger an das Naturvorbild hielt, als Naturalismus klassifizirt ward. Da sind die „reigentanzenden Kinder" auf der Frühlingswiese, mit hässlichen, derb und kunstlos scheinbar von der Wirklichkeit abgeschriebenen Gesichtern — tief und frisch im Blick und haarscharf in der Bewegung beobachtet; oder ein anderes Problem, wie Sonnenbeleuchtung in der Dachstube, in der ein Greisenpaar mit Bibellesen seinen Sonntag feiert; oder „Großmutter und Kind" im abenddüsteren Garten, während es loht vom Hügelrand dahinter. Die Alte mit dem breiten, müden, dämmernden Gesicht und den das schlummernde Kind umklammernden, harten, bedeutend gezeichneten Händen, — ein Zug nach innen und nach Erhöhung durchflutet diesen Naturkultus, der die bloße Wirklichkeit weit überwindet. Immer steht Thoma hinter diesen Bildern, ein einsamer, seltsamer, nach Lösung eines poetischen Problems suchender Mensch. Das unterscheidet ihn sehr bedeutend von dem Naturalisten, der nur die Erscheinung als solche malerisch wiedergeben will. Vielleicht das am reinsten gelöste Werk dieser Art ist der „Schwarzwälder Musikant" — ein Jugendbild aus dem Jahre 1871. Im Garten am Gatterzaun, auf einem Baumstumpf neben starkem Stamm sitzt ein Dorfjüngling und spielt emsig die Geige, während die Sinne ganz auf das Notenheft gerichtet sind, das auf den mit groben Sackhosen bekleideten Knien liegt. Die geigende Bewegung, das sonnige Sinnen unter den niedergeschlagenen Augenwimpern, die Figur — alles ist mit der Feinheit holländischer Kleinmalerei, aber in bedeutender Auffassung geschildert. So sehr Thoma auf die Natur geht, ist's doch kein Genrebild — man empfindet eine Allegorie der Musik, weil die Stimmung bedeutend vorwiegt.

Vorherrschend ist das Stimmungsmoment in den *Landschaften*, die in ihrem feinen Naturgefühl und der reinen Stilistik in Thoma's besten Werken dieser Art das Entzückendste bieten, was die moderne Landschaftsmalerei hervorgebracht hat. „Schöne" und malerisch anziehende Naturen schneidet er heraus, mit ungemeinem Geschmack einen eigenen Standpunkt wählend — den er oft sehr reizvoll mit Schatten und Zweigen eines Baumes umrahmt — liebliche, stille, einsame, nur durch Vegetation oder ein beschauendes Menschenkind belebte Panoramen. Zarte, flache Baum- und Bergprofile, Dorfansichten, Hirtenidylle, oder in hängenden Wolken über sonniger Aue die duftige Ferne — alles fein, groß, schlank in den Linien und streng gebunden, in der Thoma so eigentümlichen, fast trockenen, merkwürdig einfachen und schlichten Farbenskala, Plastik von Luft und Licht, und dabei eine Intimität, die unbeschreiblich in der Wirkung ist. Ein üppig grünes, von blinkenden Wassern durchrieseltes, sanft abgedachtes „Schwarzwaldthal", über dessen Baumgruppen und Hauskomplexen wärmster Sonnenschein träumt; oder die köstliche „Taunuslandschaft", in die hinein ein am schattigen Abhang liegender Wanderer blickt: auf eine tiefe, von einem silbernen Band durchbronnene Aue, deren hellabgesetzten Pfad zwei winzige Gestalten entlang wandeln, auf die bewaldeten Hänge ringsum und die Hügelkonturen, über die mit Duft und Sonnenschein die Weite blickt — ein mittagsstilles Träumen von berückendem Zauber steckt in diesen Werken. Oder eine „Mainlandschaft" mit der Thoma eigenen Überhöhe schlanker Bäume, tanzenden Kindern am Wasser, einem von zwei Jungen gestellten Gaul, mit seitlicher Abendbeleuchtung. Oder eine andere Mainlandschaft mit der von Nebelduft verschleierten Flussebene, einsamen Segeln auf dem Wasser und herbstlich kahlen Bäumen auf der Höhe, wo Wanderer ausblickend stehen, während bei weidenden Schafen ein Dorfjunge bläst und Mann und Frau in der Nähe Kartoffeln hacken. — Der Naturalismus hat durch die Beschränkung seiner Stoffwelt eine wahre Hochflut von Landschaften mit sich geführt — merkwürdig wenig indessen an Bildern von hohem künstlerischem Wert. Um so schärfer heben sich aus der zeitgenössischen Landschaft die von tiefster, poetischer Konzentration erfüllten Werke Thoma's her-



Apoll und Marsyas, von HANS THOMA.

Nach einem vom Künstler überzeichneten Lichtdrucke.



aus. Die Phantasielandschaft hat Thoma fast nur als Hintergrund für große figürliche Komposition gepflegt; wo sie allein Zweck war oder gegen die Staffage vorwiegt, da entfaltet der Künstler einen großen Reichtum an Farbenausdruck und Erfindung. So in dem vielbewegten Tonduft des „Paradieses“, mit der Erfindung reizvoller Vegetation und Vogeltypen, oder der an Böcklin sich anlehnenden „Frühlingsidylle“, wo die zahllos den sonnigen Busch umflatternden Putten und die am Quell taufrisch gelagerte Nymphe farbig und reich wirken.

Sticht schon bei aller Intimität der Monumentalcharakter in der Auffassung und Komposition von Thoma's Landschaften hervor, so wird seine allegorische und phantastische Stoffwelt ganz davon bestimmt. Größe und Einfachheit kennzeichnet seine religiöse Malerei. Eine gewisse Strenge, durch die farbig breit abgesetzte Umrisszeichnung noch verstärkt, weist in einem Teil der Werke auf Dürer und Cornelius in einem anderen sehen wir koloristisch-moderne Lösungen von großer Kraft. Dort ist der „Christus auf dem Olberg“ zu nennen, ein „Christophorus“, eine „Pietà“, — hier ein düsteres Nachtstück „Jesus und der Versucher“. Der völlig eigene Typus des Heilandes, dem der Versucher mit seiner Zuchthäusler-Physiognomie einen Stein hinhält, ist in dem Brennen des mandelförmigen Auges unter der breiten Stirn mit einer schaurig-berückenden Dämonie erfüllt, welche tiefe Auffassung dieses legendarischen Vorganges in dem wilddüsteren Nachtkolorit eine entsprechende Stimmung findet.

Flora. Nach einem von THOMA überzeichneten Lichtdruck.

Wo aber Thoma in die Fabelwelt greift, in die antike Mythologie und die deutsche Romantik, da bringt er malkünstlerisch seine besten Dichtungen hervor. Meist sind hier die poetischen Beziehungen im Stoff oder in der Stimmung von seltsamer Rätselhaftigkeit. Aber die Fragen sind in einer Form gestellt, an der keiner vorüberkommen kann, der das Gebilde mit nachdenklichen Augen ansieht. Über die Schranke des Stoffes hinweg stellt er mitunter das Seltsamste und Ungewöhnlichste in den Vordergrund, — eine allegorische Beziehung, eine Stimmung,

vielleicht auch bloß einen Farbengang, die lebhaft erregend auf den Beschauer wirken, ihn aber immer bezwingen und durch Intensität das Bizarre glaublich machen.

So der „Charon“ mit der tiefbeladenen Barke auf dem [illegible] Styx, dessen düsteres Wolkendach zwei Regenbogen mit dem gräulichen Spiegel verbinden, — ein ins Malerische übersetzter Gesang Dante's. Oder im dunklen Hain „Apollo“ mit leisem Hohn auf seine Leier gestützt und dem wichtigthuenden Gedudel des Marsyas lauschend, indessen dahinter drei herbgezeichnete Grazien richtend sitzen, und ein glühendes Abendrot zwischen Wipfeln und Hügelrand tief und düster in das Walddunkel hereinsticht. Oder jene seltsam erfundene, prachtvoll modellirte Gruppe langgestreckter Bogenschützen, die mit eigentümlichem Pathos des Leibes nach Vögeln schießen. Eine der schönsten Farbensymphonien des Künstlers gehört dieser Stoffwelt an, der „Abend“. Ein nackter Jüngling am düsteren, von zwei Schwänen belebten Felswasserbecken bläst die Flöte; neben ihm sitzt ein lauschender Angler, hinter beiden schließt düsteres Baumlaub die Szenerie ab. Drüben aber gaukeln Dämmerungsphantasien vor einem vielarmigen Baumstamm: die drei Grazien, welche mit anmutiger Leichtigkeit dahingleiten und ein jugendherrliches Menschenpaar. Mit dem Ton des Abendlieds tauchen die Gestalten auf und schweben schattenhaft über das goldorangene Licht des Hintergrundes. Von weiteren Kompositionen dieser Art sei noch ein Aquarell genannt, das ich auf der Aquarellausstellung 1890 in Dresden sah, wo Thoma sowohl in technischer als auch in poetischer Beziehung durch eine ganze Reihe ausgezeichneter Werke vertreten war. Ein Ritter, eben so vorzüglich gezeichnet wie gemalt, steht mit geschlossenem Visier neben einer an blumiger Quelle ruhenden Nymphe, die ihn in Haltung und Blick ganz unbeachtet lässt. Das Ganze unbeschreiblich rätselhaft, unvergesslich. Das durchgeführteste und wohl vollendetste Bild, das ich von Thoma in dieser Gruppe kenne, ist eine 1887 gemalte „Dämmerung im Buchenwald“. Im Schatten der starr und dicht stehenden, gefleckten Buchenstämme ruht links ein mächtiger Hirsch. Vor einem starken Stamm des mittleren Vordergrundes schalmeit ein bockfüßiger junger Faun; durch eine Lücke zwischen den Bäumen sieht man auf dem Wege am Waldrand einen stattlichen Ritter langsam dahinreiten, dessen Gestalt sich von der Wiese drüben und dem fernen Busche dahinter scharf abhebt. Das Abendschweigen mit seinem Klingen und Träumen ist in dieser phantastischen Komposition und ihrer ausgezeichneten Durchführung mit berükkendem Naturhauch allegorisiert.



Federzeichnung von H. THOMA.

Bei dem unendlichen Fleiß Thoma's müssen diese paar skizzirten Werke zu einer Übersicht genügen — einzelne Aquarelle und Zeichnungen anzuführen ist unmöglich bei einem Künstler, der rastlos erfindet und in künstlerischem Drange ohne Prätensionen schafft.

Thoma hatte das halbe Jahrhundert an Jahren überschritten, als er mit einem Schlage zu den Anerkannten gehörte. Bei der Leichtigkeit in seiner Produktion ist die späte Anerkennung vielleicht ein Glück — sie bewahrte ihn vor Verflachung; der Lorbeer im Silberhaar berauscht die Stirn nicht mehr; so ist zu hoffen, dass Thoma seine reifsten Früchte gleich Böcklin abschütteln wird, wenn er sich bewusst ist, dass nicht allein eine kleine Gemeinde auf ihn schaut. Was er indessen bisher geschaffen, genügt vollauf, um seinen Namen in der Kunstgeschichte stehen zu lassen als einen der wenigen, die an der Neige des Jahrhunderts auf völlig eigenen Bahnen wandeln.



Fig. 1 Oberägyptisches Haus

DAS ALTE ÄGYPTEN IM NEUEN UND SEINE BEZIEHUNGEN ZU INNERAFRIKA.

MIT ABBILDUNGEN.



WER das alte Ägypten studirt und das moderne kennt, dem wird so manches begegnen, was ihn daran erinnert, dass Sitten und Gebräuche eines Landes und Volkes, trotz der langen Zeiträume und der geschichtlichen Umwälzungen, welche über dasselbe hingezogen sind, nicht so leicht verwischt werden, als man anzunehmen geneigt ist. Selbst bei solchen Ländern, in denen ein ganz anderes Volk das herrschende geworden ist, ja wo sich dieser Wechsel mehrfach vollzog und mit den Beherrschern auch die Sprache wechselte, darf man nicht vergessen, dass in der Regel die sesshafte, arbeitende Landbevölkerung dieselbe geblieben ist, von fremden Eroberern unterdrückt und ausgenützt, aber im eigenen Interesse geschont wurde. Dazu kommen noch Eigentümlichkeiten des Landes, denen sich die Eroberer, ob sie wollen oder nicht, anpassen müssen, und so braucht man nicht überrascht zu sein, in Ägypten, welches von jeher ein konservatives Land war, fast auf Schritt und Tritt Dingen zu begegnen, welche bereits auf den Darstellungen der *alten* Ägypter zu finden sind.

Indem ich nun das, was mir in dieser Beziehung in die Augen fiel, wiederzugeben versuche, muss ich bemerken, dass ich mir wohl dessen bewusst bin, wie leicht man sich in solchen Dingen täuschen kann, wie gewisse Gebrauchsgegenstände durch die Natur der Sache zu allen Zeiten und von allen Menschen gleich gebildet wurden, und dass gewisse Dinge ein Gemeingut aller Menschen zu sein scheinen; man wäre fast versucht, für solche Fälle das Wort „Instinkt“ zu gebrauchen. Wie der Vogel sein Nest unter allen Umständen gleich baut, so hat der Mensch Fähigkeiten, welche sich stets gleich bleiben, und man darf dann bei Beobachtung derartiger Analogien nicht gleich mit Schlüssen auf einen engeren Zusammenhang bei der Hand sein.

Beispielsweise ist die Mäanderlinie als Ornament in China, den Südsee-Inseln, Europa, Ägypten, Peru und Mexiko gleichmässig zu finden und so sind die Darstellungen von Teufeln oder bösen Geistern auf der ganzen Welt dieselben und man würde sehr irren, bei mangelhafter Kenntnis, Schlüsse auf Beziehungen zwischen Völkern, welche derartige ähnliche Kunstprodukte schaffen, zu ziehen.

Im Museum von Neapel findet man Hunderte von Gegenständen, welche den unseren oder denen eines anderen Volkes gleichen, ohne dass wir berechtigt sind, darin einen geistigen oder ethnographischen Zusammenhang zu suchen.

Ich will mich daher nur auf diejenigen Dinge beschränken, in welchen ich einen direkten Zusammenhang mit dem alten ägyptischen Reiche vermute oder auf solche, welche durch ihre Eigenart als unverändert geblieben zu betrachten sind.

Obwohl das Nildelta erst in dem letzten Abschnitte der ägyptischen Geschichte als kultivirtes Land zu betrachten ist, während es im alten Reiche noch wüstes Sumpfland war, nur bewohnt von wil-

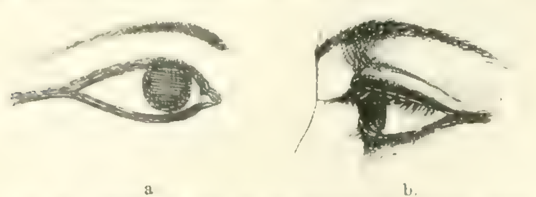


Fig. 2 a. Bemaltes Auge auf altägyptischen Darstellungen
„ 2 b. Bemaltes Auge einer Ägypterin.

den Tieren und den sogenannten „Sumpfmenschen", so muss ich doch mit ihm als mit dem uns in jeder Beziehung näher liegenden Teile beginnen.

Die Bibel, griechische und römische Schrift-



Fig. 4 a. Altägyptisches Rind (Museum zu Gizeh)



Fig. 4 b. Buckelochse.

steller schildern uns Ägypten zumeist in seinen nördlichen Landschaften und wir folgen den Beschreibungen auf bekannten Wegen; aber die geschichtlichen Ereignisse haben nicht nur Städte hinweggefegt, sie haben auch den Charakter des Landes und des Volkes frühzeitig verändert. Es darf uns daher nicht wundern, im Nildelta wenig mehr vom alten Ägypten anzutreffen, weder im Blute des Volkes noch in seinen Sitten. Die einzige Überlieferung aus dem Altertume hat sich vielleicht in dem zügellosen Treiben während der Messe von Tanta erhalten, worin man eine Fortsetzung in anderer Form der einstigen Bubastisfeste zu erkennen glaubt.

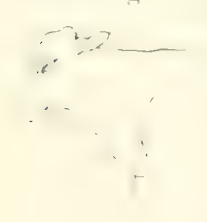


Fig. 4 c. Ungehörntes Rind.

Mit dem ungeteilten Nil beginnt ja eigentlich bei Kairo erst Ägypten und die Nähe von Memphis erinnert uns noch lebhaft an die uralte Kultur des Landes. Dies ist gleichsam die erste Station, wo sich die fremden Einflüsse vom Norden her gebrochen haben und wo die fünf Jahrtausende alte Kultur nicht nur in Stein gehauene, sondern auch noch manche lebendige Zeugen aufzuweisen hat.

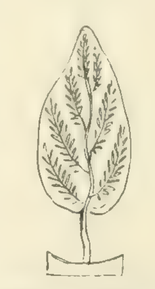


Fig. 3. Altägyptische Darstellung eines Baumes

Jedem Reisenden, der offenen Blick besitzt, ist es noch aufgefallen, dass die schlanken Frauengestalten mit dem eigentümlichen Profil, den lang geschlitzten Augen und dem in der Bewegung eng anliegenden Gewande eine große Ähnlichkeit mit den Darstellungen auf den Gräber- und Tempelwänden der Alten haben. Einmal darauf aufmerksam, beginnt man unwillkürlich zu vergleichen und hat man einmal die Frauen von Oberägypten gesehen, so findet man die Ähnlichkeit noch mehr



Fig. 4 d. Buckelochse der Dinka (nach Dr. Schweinfurth)

heraus. Da gewahrt man, dass dieselben feinen Haarzöpfchen vom Scheitel herabfallen, wie sie auf den alten Darstellungen in üppiger Fülle prangen. Waren letztere zuweilen falsch, besonders wenn die Mode mehr verlangte, als selbst die üppige südliche Natur hervorzubringen vermochte, so ist das Prinzip der Haartracht doch dasselbe geblieben und ein Kopftuch, welches nie fehlt, vervollständigt die Ähnlichkeit mit den alten Bildern. Die eigentümlichen in der Vorderansicht gemalten Augen auf den Bildern befremden uns, besonders wenn wir bemerken, dass Augenbrauen und die Ränder der Augenlider auffallend schwarz gemalt erscheinen und noch überdies ein langer Strich gegen die Schläfen zu bei keiner Figur fehlt. Diese Darstellung entspricht der alten Sitte, sich die Augen mit einer schwarzen Schminke auf



Pietà, von Hans Thoma.

Nach einem vom Künstler überzeichneten Lichtdrucke.



diese Weise zu malen. Es geschah dies mit einem Spießglanzpräparat, mesd'emt genannt. Genau auf dieselbe Weise, mit demselben Präparat — heute arabisch Kohol genannt — bemalen sich alle Frauen Ägyptens ihre Augen und häufig verbinden sie die Augenbrauen zu einer großen Bogenlinie, wie dies auch auf alten Darstellungen ebenso zu beobachten ist. Den breiten, aus Perlen gestickten Halsschmuck, welcher auf keiner alten Darstellung fehlt, sieht man noch ganz ähnlich, und in der Farbenzusammenstellung echt ägyptisch, bei Mädchen in Theben. Das Kleid oder Hemd — es ist im Sommer eben nur *ein* Gewand — hat freilich heute einen andern Schnitt und andere Farbe, dafür aber hat die heutige Ägypterin so sehr dieselbe Art sich zu bewegen, zu hocken und zu sitzen, dass man stets an die alten Bilder und Skulpturen erinnert wird. Aber auch die Männer von heute finden wir in alten Malereien und Skulpturen wieder; der berühmte Schech el beled im Museum von Gizeh (früher Bulak) ist eine Gestalt, welche man täglich sehen kann, und wenn man alte Darstellungen betrachtet, welche uns zeigen, wie das Landvolk seine Waren zur Stadt bringt — Tribut entrichtet — bei der Feldarbeit oder den Handwerken beschäftigt erscheint, so braucht man sich nur umzublicken und sieht die starre steife Darstellung verkörpert nnd lebendig vor sich. Man muss die Feldarbeiter in der warmen Jahreszeit sehen, wie sie der Kleider bis auf einen kleinen Schurz entledigt, in langen Reihen mit den krummen Hacken den Boden bearbeiten oder von der Dahabije aus des Abends die wandernden Züge der heimkehrenden Feldarbeiter mit Rindern, Schafen, Eseln längs des Ufers schreiten sehen, wo sie sich wie Silhouetten vom Abendhimmel abheben, dann fallen einem gewiss die auf gerader Linie dargestellten Figuren der bemalten Gräberwände ein.



Fig. 5b. Oberägyptisches Bauernhaus.



Fig. 5a. Modell eines Bauernhauses (Museum von Gizeh).

Fig. 6. Altägyptische Schreibtafel.

Wer die planmäßig gezeichneten Darstellungen von Gartenanlagen studirt, wird finden, dass die heutige Anlage derselben, das System der Bewässerung bis auf den kleinen Graben, der um jeden einzelnen Obstbaum gezogen ist, sich ganz gleich blieb. Dasselbe gilt von fast allen Verrichtungen auf landwirtschaftlichem Gebiete und häufig von den dabei gebräuchlichen Werkzeugen, wie Pflug und Hacke.

Die Haustiere, welche wir auf den altägyptischen Darstellungen gezeichnet finden, haben freilich manche Veränderung erlitten, merkwürdiger Weise kommt der Büffel und das Huhn meines Wissens gar nicht, das Dromedar erst sehr spät auf alten Darstellungen vor, Tiere, welche heute eine typische Staffage in der ägyptischen Landschaft bilden.



Fig. 7. Altägyptische Darstellung eines Tänzers.

Die ganz eigentümliche Rasse eines großen, langhörnigen Rindes mit geradem Rücken ist leider unter der Regierung Mehemed Ali's durch eine Seuche vollkommen zu Grunde gegangen. Es kommen übrigens noch auf alten Darstellungen eine kurzhörnige, gescheckte Rasse vor und eine andere hornlose, welchen ich mich erinnere in ganz ähnlichen Exemplaren in Unterägypten begegnet zu sein. Zuweilen trifft man eine Darstellung von Buckelochsen, in

welchen Wilkinson das indische Zebu zu erkennen glaubt. Es giebt aber in Centralafrika heute noch mehrere Rinderarten mit Höckern, die mit dem Zebu gar nichts gemein haben, wie die schönen Rinder der Dinka, welche gewiss näher liegen. Außerdem kann man selbst in Unterägypten Rinder mit ausgesprochenem Höcker sehen, vielleicht eine aus den Äquatorialprovinzen eingeführte Rasse. Ein Tier, welches auf Darstellungen von Jagden vorkommt, wird als „wilder Ochse“ gedeutet, ist aber wahrscheinlicher die Kuh- oder Elenantilope, welche erstere ihrer thatsächlichen Ähnlichkeit mit dem Rinde den Namen zu danken hat.



Fig. 8 a. Darstellung eines Wasserschöpfers (Theben).



Fig. 8 b. Wasserschöpfer (Schaduf) aus Oberägypten.

Es liegt in der Natur der Sache, dass heute noch die luftgetrockneten Ziegel, welche man in ganz Ägypten zum Bau der Wohnhäuser verwendet, gerade so erzeugt werden, wie Tausende von Jahren früher, aber merkwürdig ist doch, dass in der Bauweise der Landbevölkerung keine wesentliche Änderung stattgefunden hat. Der arabische Einfluss beschränkt sich in Ägypten nur auf die Städte in Monumentalbauten, der arme Fellah wohnt gewiss noch so wie vor Urzeiten. Die wenigen Abbildungen und Modelle, welche uns erhalten sind, sowie die Reste alter Ansiedlungen bestätigen dies. Umstehende Abbildung (S. 233) nach einem alten Modell im Museum zu Gizeh zeigt uns das Wohnhaus eines Bauern, welches bis in die Details der heutigen Bauart der primitivsten Häuser entspricht, nur dass der in der Mitte des Hofes angebrachte Teich zeigt, dass der altägyptische Bauer die Bewässerungskunst noch weit sorgsamer betrieb, als der heutige. Aber auch die besseren Häuser mit Stockwerken finden wir auf alten Darstellungen der heutigen Bauart entsprechend; die etwas schrägen Mauern, die Windfänge am flachen Dache, die langen schmalen Fenster und die das Dach

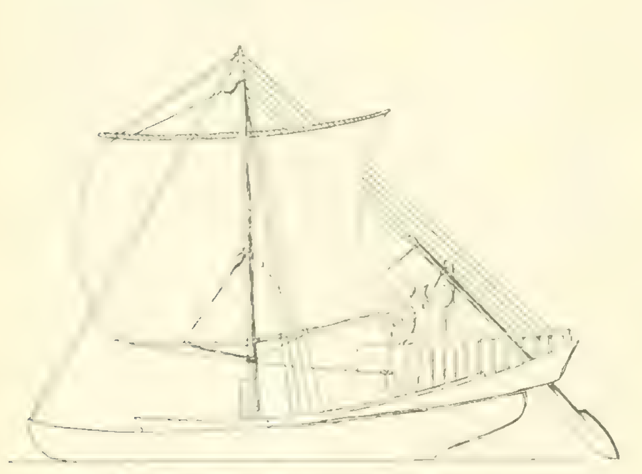


Fig. 9 a. Darstellung eines Nilschiffes (Museum von Gizeh).

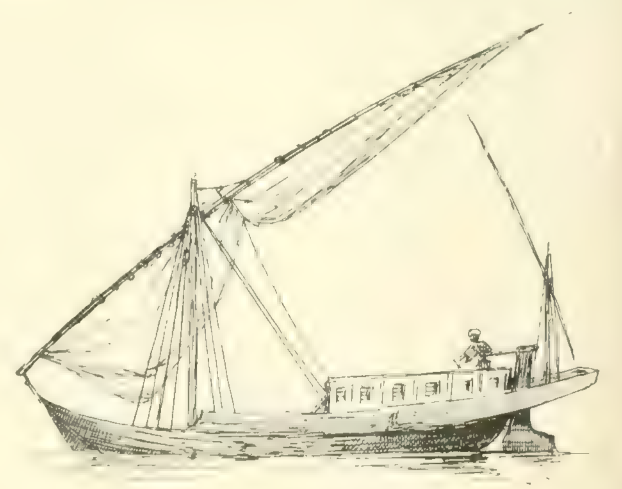


Fig. 9 b. Moderne Dahabije.

krönende Hohlkehle finden wir in den oberägyptischen Orten wieder. An dieser Stelle kann ich nicht unerwähnt lassen, dass in Altkairo (dem römischen Castellum Babylon) unter den ärmlichen Häusern, wohl richtiger Hütten genannt, sich eine Tradition aus der römischen Periode erhalten zu haben scheint. Die sonst schmucklosen Lehmhütten haben zumeist Thüren, welche einen römischen Thorbogen, ganz richtig verstanden, nachahmen. Ich habe es leider unterlassen, solche Thore zu zeichnen, und bin daher nicht in der Lage, eines davon hier wiederzugeben.

Es ist natürlich hier nicht der Raum, alles anzudeuten, was selbst in einer Stadt wie Kairo an altägyptische Gebräuche erinnert. Ein Gang durch die Straßen der inneren Stadt lehrt uns eine Menge wieder erkennen, was auf alten Bildern dargestellt ist; wie die verschiedenen Handwerker arbeiten und welcher Werkzeuge sie sich bedienen, wie der Handel betrieben wird. Da sehen wir in eine Schule und bemerken, dass die Kinder dieselbe Schultafel in der Hand halten, wie sich deren die „Schreiber" auf den alten Wandgemälden bedienen; dort steht ein Dreifuß mit Waschbecken, der uns aus Bildern in Theben in Erinnerung ist; da gelangen wir zu einem Volksfest und sehen die Jungen sich mit Ballspiel unterhalten und die Alten Ringkämpfe und Stockfechten aufführen oder „Mora" spielen; dort tanzt ein Sudanese bei der monotonen Musik einer Pfeife und Trommel, und das alles sehen wir lebendig wieder vor uns, wenn wir uns in den Gräbern von Beni Hassan oder Theben die Wandbilder betrachten. Ein Gang an die Ufer des Nils bei Bulak lehrt uns, wie der Verkehr zu Schiffe betrieben wird; da sehen wir vom Norden kommend, Schiffe mit Ölkrügen beladen, wie denn auch im Altertume das ausländische Öl viel gesuchter war als das ägyptische, das wohl kein Olivenöl war. Das „Öl vom Hafen", welches die Soldaten als Salbe verlangten, war eben importirtes Öl. Andere Schiffe aus Oberägypten bringen Krüge aus Kene, die auch im Altertume schon berühmt waren, wieder andere Stoffe aus Achmin welche Strabo schon als beliebt erwähnt. Betrachten wir uns die Schiffe selbst, welche da am Hafen liegen, und vergleichen wir sie mit jenen alten Darstellungen, so sehen wir, dass der Schiffskörper ganz derselbe geblieben ist, nur die Takelage ist eine andere geworden. Im Altertume kannte man eben nur das lateinische, quadratische Segel, welches später dem praktischeren dreieckigen Platz machen musste. Ebenso ist die Steuerung eine andere geworden. Zwei Ruder am Achter lenkten das Schiff, wie dies heute noch bei einfachen Donaufahrzeugen gebräuchlich ist. Später setzte man nur ein Ruder in die Mitte des Achters und dirigirte es durch Hebelwirkung, auf welche Weise man schon ziemlich



Fig. 10 a. Darstellung eines gefangenen Kriegers (Theben).

Fig. 10 b. Mangbattu-Krieger (nach DR. JUNKER).

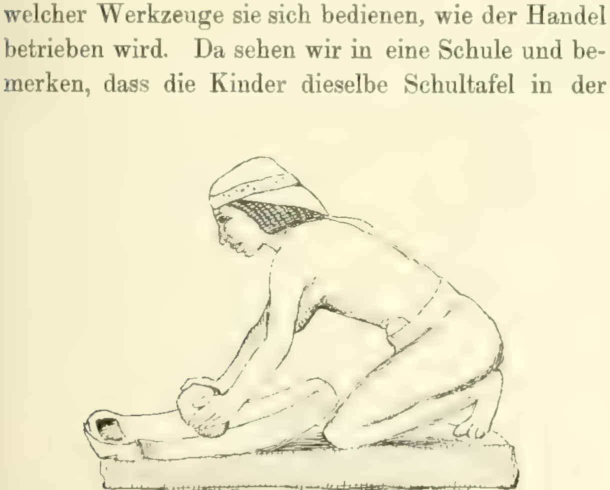


Fig. 11 a. Statuette im Museum von Gizeh.



Fig. 11 b. Niam-Niam-Frau, Getreide mahlend (nach Photogr. von BUCHTA).

nahe dem heutigen Steuer gekommen war. Wie zu alten Zeiten werden oft Mast und Segel bei der Thalfahrt umgelegt, wozu auf alten Schiffen eigene Gabeln vorhanden waren.

Je mehr wir uns mit der Vergleichung des alten und modernen Ägyptens beschäftigen, desto mehr werden wir durch diese Untersuchung nach Süden stromaufwärts gelenkt, und plötzlich stehen wir vor der überraschenden Thatsache, dass wir schon weit die geographischen und politischen Grenzen Ägyptens überschritten haben und uns im centralen Afrika befinden.



Fig. 12 a. Altägyptische Musikinstrumente.

Fig. 12 b. Musikinstrument der Waganda

Fig. 12 c. Musikinstrument der Niam-Niam.

Dank der Erschließung des äquatorialen Afrika durch aufopfernde, unermüdliche Reisende sind wir erst in jüngster Zeit mit diesen Ländern und Völkerschaften bekannt geworden, und das von den Reisenden mitgebrachte Material ist so reich und folgt so rasch auf einander, dass dieser Schatz kaum erst geborgen, noch weniger wissenschaftlich verarbeitet ist. Es ist meine feste Überzeugung, dass die Geschichte Ägyptens gerade durch diese Länder eine ganz merkwürdige Bereicherung erfahren wird, besonders wenn dieselben wissenschaftlich ganz ausgebeutet sein werden und der Sprachwissenschaft ermöglicht wird, sich der Erforschung anzuschließen. Herodot, der Ägypten bis Elefantine kennt, weiss aber nach von einem Volk der Asmach, ägyptische Überläufern. 24 mal 10000 an der Zahl, welche sich unter Psammetichos dem äthiopischen Könige unterworfen und sich in der Nähe der Hauptstadt, welche 4 Monatsreisen von Elefantine am Nil liegt, ansiedelten: und es „nahmen die Athiopier ägyptische Sitten an und blieben nicht mehr so roh“. Es wären vorerst zwei Fragen aufzuwerfen und zu beantworten: 1. Ist vielleicht doch der Ursitz des ägyptischen Volkes im centralen Afrika zu suchen und haben sich da noch Reste der Urbevölkerung erhalten? Und 2. Hat das ägyptische Volk in seiner Kultur einen solchen Vorstoß gegen das centrale Afrika gemacht, dass noch heute Spuren dieser Einwirkung zu erkennen sind? Letztere Frage ist schon fast reif, beantwortet zu werden, denn es liegen uns Thatsachen vor, die wir bisher als Mythe betrachtet haben, und zeigen, wie weit die Kenntnis Afrika's im Altertume vorgeschritten war, während wir erst in jüngster Zeit von Dingen Kenntnis erhalten haben, wie von den beiden großen Seen, dem Albert- und Viktoria-Nyansa im Quellgebiete des Niles, von denen Aristoteles schon als von bekannten Thatsachen erzählt, sowie von dem dahinter liegenden Mondgebirge, das wir heute noch suchen. Ebenso ist die für Fabel gehaltene Erzählung von dem Volke der Pygmäen unter andern durch Dr. Schweinfurth als solche widerlegt worden, indem er diese in dem Zwergvolk der Akka erkannte, welche nach ihm von Dr. Junker in ihrem Lande aufgesucht wurden und später auch von Stanley, der — im Vorbeigehen gesagt — sich ohne Recht die Priorität dieser Entdeckung zuschreibt.

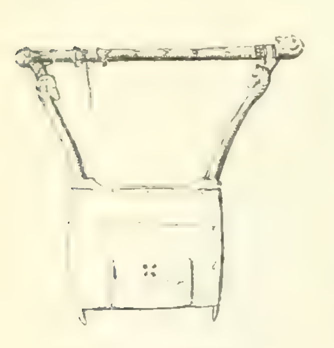


Fig. 13 a. Lyra gefunden im Fayum (Museum zu Berlin).

Höchst wichtige und interessante Notizen bringt ein jüngst erschienenes Buch des deutschen Reisenden Dr. Peters über ein Volk am Nordrande des Viktoria-Nyansa, die Waganda, einen schönen, den anderen afrikanischen Stämmen geistig weit überlegenen Volksstamm, der der Bantu-Rasse angehört. Die ursprüngliche Bevölkerung soll mit einem Volksstamme gemischt sein, der vor langer Zeit über den Nil kam, das Land anbaute und unter Wakitu ein großes Reich gründete, von dem die heutige Königsdynastie abstammt. Die Waganda selbst erzählen, dass der erste Mensch vom Norden kam, dass



Fig. 13 b. Lyra der Mittu (Dr. Junker)

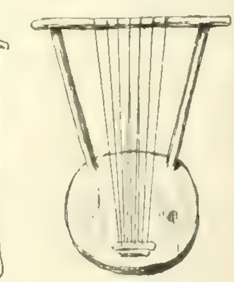


Fig. 13 c. Lyra der Waganda (Dr. Peters).

er in allen Maßen eine übermenschliche Erscheinung war, und Kultur ins Land brachte. Er heiratete eine Tochter des Himmels und gründete die heutige Dynastie. Peters erzählt uns weiter, dass er in den schönen Frauen der Waganda eine merkwürdige Ähnlichkeit mit den Darstellungen auf altägyptischen Denkmälern fand, und unter andern die auffallende Thatsache, dass in Uganda der Name des Niles, der ja bekanntlich in seinem oberen Lauf die verschiedensten Namen trägt, hier wieder Nyilo lautet, was dem antiken Namen des Flusses entspricht. Auch die Sitte, ihre Könige einzubalsamiren und in unterirdischen Grabgängen zu bestatten, ist bei den Wagandas herrschend. Peters spricht von 33 solchen Gräbern, in welchen sich auch Urkunden befinden sollen; es war ihm zwar gelungen, solche Gräber zu besuchen, nach den gewiss interessanten Urkunden zu graben aber nicht gestattet. Großartige Höhlenbauten hat Thomson in Elgon entdeckt, über deren Ursprung ist aber nichts bekannt und auch das dort wohnende Volk hat gar keine Tradition darüber.

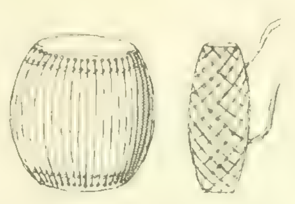
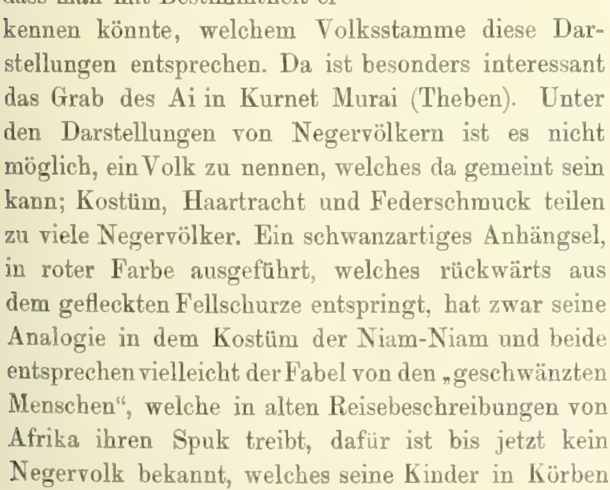


Fig. 14 a. Altägyptische Trommeln.

Die Darstellungen auf den altägyptischen Gräbern beweisen zur Genüge, wie sehr die oberen Nilländer bis ins Herz von Afrika in die Machtsphäre Ägyptens gehörten. Ich habe stets mit besonderem Interesse die Darstellungen fremder Völkerschaften betrachtet, leider aber sind dieselben zumeist zu oberflächlich gezeichnet, als dass man mit Bestimmtheit erkennen könnte, welchem Volksstamme diese Darstellungen entsprechen. Da ist besonders interessant das Grab des Ai in Kurnet Murai (Theben). Unter den Darstellungen von Negervölkern ist es nicht möglich, ein Volk zu nennen, welches da gemeint sein kann; Kostüm, Haartracht und Federschmuck teilen zu viele Negervölker. Ein schwanzartiges Anhängsel, in roter Farbe ausgeführt, welches rückwärts aus dem gefleckten Fellschurze entspringt, hat zwar seine Analogie in dem Kostüm der Niam-Niam und beide entsprechen vielleicht der Fabel von den „geschwänzten Menschen“, welche in alten Reisebeschreibungen von Afrika ihren Spuk treibt, dafür ist bis jetzt kein Negervolk bekannt, welches seine Kinder in Körben



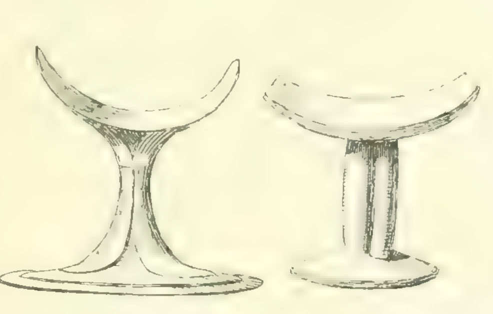


Fig. 15 a. Kopfhalter aus einem Grabe in Theben.

Fig. 15b. Kopfhalter aus dem Sudan.

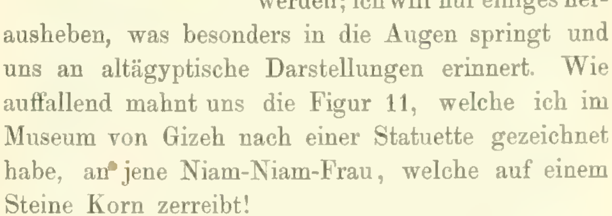
auf dem Rücken trägt, wie dies die Darstellungen am selben Orte zeigen. In einem andern Volke, welches in braunroter Farbe mit schwarzem Haarwuchs und weißen langen Gewändern dargestellt ist, könnte man allenfalls die Hadéndoa- oder ihnen verwandte Beduinen erkennen. Ähnlich diesen, aber stets mit weißen Haaren, ist ein dritter Volksstamm dargestellt, mit welchem vielleicht Somalis gemeint sein können, da diese mit großer Mühe heute noch ihr Haar durch Auflegen von Asche hellblond zu färben verstehen. Das Kostüm, ein großes weißes Tuch mit roten Rändern, welches eine Schulter frei lässt, würde gleichfalls diesem Volksstamme entsprechen.



Fig. 14 b. Trommel der Dinka-Neger.

Ziemlich außer Zweifel dürfte eine Darstellung auf einem anderen Bilde sein, auf welchem Hilfsvölker oder Feinde abgebildet sind, dem Volksstamme der heutigen Mangbattu entsprechend, einem Volke, das am Uelle Makua wohnt, welcher Fluss bereits in das Stromgebiet des Kongo gehört.

Die Beziehungen dieser Länder und Völker zum alten ägyptischen Reiche werden durch manche Gebräuche, sowie Gerätschaften, deren man sich bedient, erhärtet. Es ist hier nicht der Ort, alle kleinen Details aufzuzählen und näher zu besprechen, denn da wäre vieles zu sagen über Tänze, häusliche Verrichtungen allen Art, oder selbst darüber, wie die Prügelstrafe ausgeübt wird, wie der Körper und die Haare gesalbt werden; ich will nur einiges herausheben, was besonders in die Augen springt und uns an altägyptische Darstellungen erinnert. Wie auffallend mahnt uns die Figur 11, welche ich im Museum von Gizeh nach einer Statuette gezeichnet habe, an jene Niam-Niam-Frau, welche auf einem Steine Korn zerreibt!



Die Sitte, Bier zu bereiten und zu trinken war im alten Ägypten sehr verbreitet und mancher Papyrus erzählt uns davon. Dieses Bier wurde aus Gerste gebraut, durch Lupinen, Petersiliewurzel (Sium sisarum) und Zweige einer assyrischen Pflanze gewürzt, von welchem besonders sich das Bier aus Pelusium (Pelusium zythus) einer Berühmtheit erfreute; es soll so stark wie Wein gewesen sein.

Einen eigenen Namen für Bier hatten die Ägypter nicht, sie nannten es Gerstenwein.

Die Negervölker am oberen Nil brauen fast alle Bier, „Merissa", welches aus verschiedenen Getreidearten hergestellt wird. Dr. Junker erwähnt der Merissa mehrfach und schildert deren Bereitung bei den Makaraka wie folgt: Das Bier wird aus Durra bereitet, welche, nachdem sie gekeimt, getrocknet und zu Mehl verkleinert, mit Wasser übergossen, in großen geschlossenen Gefässen der Gährung ausgesetzt wird

Im Museum von Gizeh sieht man eine Anzahl Waffen aus Holz, Keulen, Stöcke, welche alle bei Negervölkern noch im Gebrauche sind; besonders auffallend ist der Bumerang, welcher heute noch im Sudan wie im Altertum zur niederen Jagd verwendet wird.

Wie sehr einzelne Waffen den altägyptischen gleichen, zeigen sogar die Hacken aus Eisen, deren sich die Kongoneger bedienen, welche in jenen, die wir aus dem Museum in Gizeh kennen, ihr Vorbild zu besitzen scheinen.

Auch an den Gerätschaften des Hauses kann man dieselbe Beobachtung machen; Flechtwerke, besonders aber Musikinstrumente, zeigen oft bis ins Detail Ähnlichkeiten mit den alten. Das Angareb, eine Art Diwan, der aus einem auf vier Beinen ruhenden Holzrahmen besteht und mit Flechtwerk überzogen ist, ein im ganzen Nilgebiet verbreitetes Möbel, findet sich in jedem ägyptischen Museum in fast gleicher Form wieder und selbst der Kopfhalter, der die Stelle des Polsters vertritt, um beim Liegen die Frisur nicht in Unordnung zu bringen und der in vielen Exemplaren erhalten ist, findet sich heute noch bei den Sudanesen in derselben Form — freilich auch bei den Japanern, wie ja überhaupt nicht ausgeschlossen ist, dass manches Gerät zufälliger Weise die Form des altägyptischen hat. Auffallend bleibt aber immer die große Menge der Beziehungen zwischen dem alten ägyptischen Reiche und den Völkern, welche heute dieses Land bewohnen.

L. H. FISCHER.

DIE HAUPTFESTE DER RÖMER AN DER DONAU.

VON *J. DERNJAC.*

MIT ABBILDUNGEN.

(Schluss.)

Nicht weit vom Heidenthor in nördlicher Richtung, der römischen Sitte gemäß dicht an der Straße, liegt das Coemeterium der Stadt, eine Fundgrube von Inschriftsteinen, Ziegelplatten, namentlich aber von interessanten Steinsärgen. Der obenerwähnte Militärabschied des Nertomar ward in einem der letzteren gefunden; so viele der Sarkophage man aber auch zu Tage fördern mochte, an allen zeigten sich die Deckel in unvordenklicher Zeit schon von ruchlosen Händen ganz oder zum Teil zertrümmert und zeigte sich das Innere der Schmuckgegenstände, die es seiner Zeit wohl in sich geborgen hatte, beraubt. Als das Heidenthor errichtet wurde, als Konstantin, nach einem Denkmal in Toplice, die durch das Feuer zerstörten öffentlichen Bäder in Carnuntum wieder herstellte und die Abhaltung des allsonntäglichen Wochenmarktes der Stadt in Gnaden erlaubte, da war der Stern der letzteren schon im Erbleichen. Die unter Gallienus erfolgte temporäre Abtretung eines Teiles von Oberpannonien an den Markomannenkönig Attalus wirkte, auch wenn, wie vermutet wird, das Gebiet zwischen dem Kahlenberge und der Leitha nicht dazu gehörte, immerhin lähmend auf Carnuntums merkantile Thätigkeit; der Anprall der Goten unter Claudius II. (268—270), die Einfälle der Sarmaten in Pannonien und Mösien unter Probus (276—282), Carus (282 bis 283) und Diocletian (284—303) unterbanden, wiewohl siegreich abgeschlagen, den Handelsweg nach dem Orient und inaugurirten den Niedergang der Stadt. Die neuen Einbrüche der Sarmaten und Goten, welche den Kaiser bis nach Sabaria führten, der gegen den Prätendenten Constantius an Carnuntum vorüber in der Richtung auf Sirmium bewerkstelligte siegreiche Vormarsch Julian's des Abtrünnigen: sie dürften den ökonomischen Verfall der Kolonie zwar nicht wesentlich gefördert haben, waren aber jedesfalls wenig darnach angethan ihm irgendwie Einhalt zu thun. Unter Valentinian aber brach der Tag des Zornes mit all seinen Schrecken über die einst so blühende Stadt herein. Als dieser hastig zufahrende Imperator seine Defensivmaßregeln dekretirte, ohne jegliche Maske seine Rüstungen betrieb

und die Donaufestungen neu instandsetzen und armiren ließ, sahen die Quaden zwar auf, gespannt auf die Dinge, die da kommen würden, sagten aber nichts. Und selbst als er völkerrechtswidrig, ohne jegliche vorherige Vereinbarung auf ihrem eigenen Gebiete um sich griff und Kastelle erbaute — die oft erwähnten Reste bei Máhzst und Stampfen über Pressburg und Blumenau hinaus dürften aus dieser Zeit herrühren — murrten und protestirten sie bloß. Da lud der magister armorum (Chef des Geniestabes) für Illyricum, Marcellianus, ihren Fürsten Gabinius nach Carnuntum zu sich zu Gaste und ließ in dem Wahne, mit dem Haupturheber der Widerhaarigkeit auch die letztere selbst auf kurzem Wege beseitigen zu können, den arglos Erschienenen nach einem Mahle treulos ermorden. Sein Kalkül erwies sich als irrig. Die unter den Quaden herrschende dumpfe Gährung steigerte sich auf die Kunde dessen, was geschehen war, zu offenem Aufruhr, zu Ausbrüchen grenzenloser Wut. Racheschnaubend stürmten sie in dichten Massen über die Donau. Der Ort der Unthat, ihre bisherige Zwingburg Carnuntum ward bis zu den Ruhestätten der Toten herab ausgeplündert und dann den Flammen preisgegeben. Was sich nicht durch die Flucht in unzugängliche Schlupfwinkel retten konnte, was in die Sklaverei zu schleppen die Mühe nicht verlohnte, verfiel ihrem Schwert. Und sie suchten sich häuslich einzurichten auf dem Boden ihrer einstmaligen hochgebietenden Herren. Der Brandwall über den Trümmern des Römerforts am Stein aufgeschüttet, nicht so umfangreich zwar wie jener bei Stillfried, aber trotzdem gewaltig, stockwerkehoch; der Ringwall hoch oben auf dem Gipfel des Pfaffenberges, ähnlich denen auf den Kuppen jenseits der Donau; der von unseren Vorfahren für eine von den Türken errichtete Warte gehaltene 40' hohe Tumulus am Fuße des genannten Berges hart an der vorüberziehenden Römerstraße, sind heute noch weithin sichtbare Zeugen davon. Wenn die auf den gebrochenen Mauern des Marc-Aurelschen Kastells drüben bei Stillfried errichteten Tumuli in der Folge Stätten der germanischen Gottesverehrung gewesen sind, dann war auch die Umgebung dieses massigen Erdhügels bei Carnuntum von dem Momente an, da er weithin sichtbar sich emportürmte, ein heiliger Ort. Dass der Wall droben auf dem höchsten Punkte der ganzen Gegend, wo vielleicht vordem schon ein Römersacellum gestanden, den überirdischen Mächten geweiht war, bekundet der Name des „Pfaffenberges“ noch heutigen Tags



Funde und Erdwerk bei Stillfried.

Die Katastrophe von Carnuntum fällt in das Jahr 375, gerade 200 Jahre nach den Feldzügen Marc-Aurels. Die Geschicke hatten sich erfüllt, die Saat war aufgegangen. Die Ur-Urenkel zahlten für die Thaten ihrer Ahnen. Wie seither oftmals im Laufe der Geschichte hatte auch diesmal die ungebrochene Volkskraft über die blutleere, aber raffinirte und gewissenlose Hypercivilisation gesiegt, die gebrochene Treue sich furchtbar gerächt.

Was half es, dass die beim Ansturm der Quaden zersprengten Truppenteile sich wieder sammelten; dass Valentinian nachträglich noch drei Monate hier verweilte und von Carnuntum aus das Gesetz de recriminatione erließ! Die Bewohner, so viele deren noch am Leben geblieben waren, suchten die rauchenden Trümmerstätten ihrer Behausungen wieder auf, die Stadt bevölkerte sich von neuem; aber ihre vorige Bedeutung erlangte sie nimmermehr. Früher die

Einfallspforte der Legionen in das Gebiet der Barbaren, bildet sie jetzt die Einfallspforte der letzteren in die Provinzen des Imperiums; durch sie ergießen sich jene Scharen nach Italien, welche schließlich dem Römerreiche den Todesstoß versetzen. Noch unter Theodosius erscheint, nach der Notitia dignitatum, in der Stadt die XIV. Legion als Besatzung; aber mittlerweile war Vindobona der Hauptwaffenplatz geworden; dahin ward die Station der Classis flavia pannonica versetzt und über Wien und nicht mehr über jene tiefgesunkene Kolonie zog nun auch die Verkehrslinie von der Ostsee nach dem adriatischen der historischen Bildfläche und dann noch einmal unter Karl dem Großen in Einhards Annalen. Auch Vindobona taucht nur noch im sechsten Jahrhundert bei Jornandes auf aus dem tiefen Dunkel, das sich im frühen Mittelalter über Pannonien und Noricum niedersenkt. Wie über Cetium und Asturis (Zeiselmauer), Comacia (St. Andreä) und Comagene (Tulln), Favianae (Mautern) und Trigesimum (Traismauer) und die Orte, außer diesen noch genannt in den Itinerarien, in der Notitia dignitatum und in des Eugippius vita S. Severini, so schlugen auch über ihr nach dem Tode des hl. Severin (482), des letzten



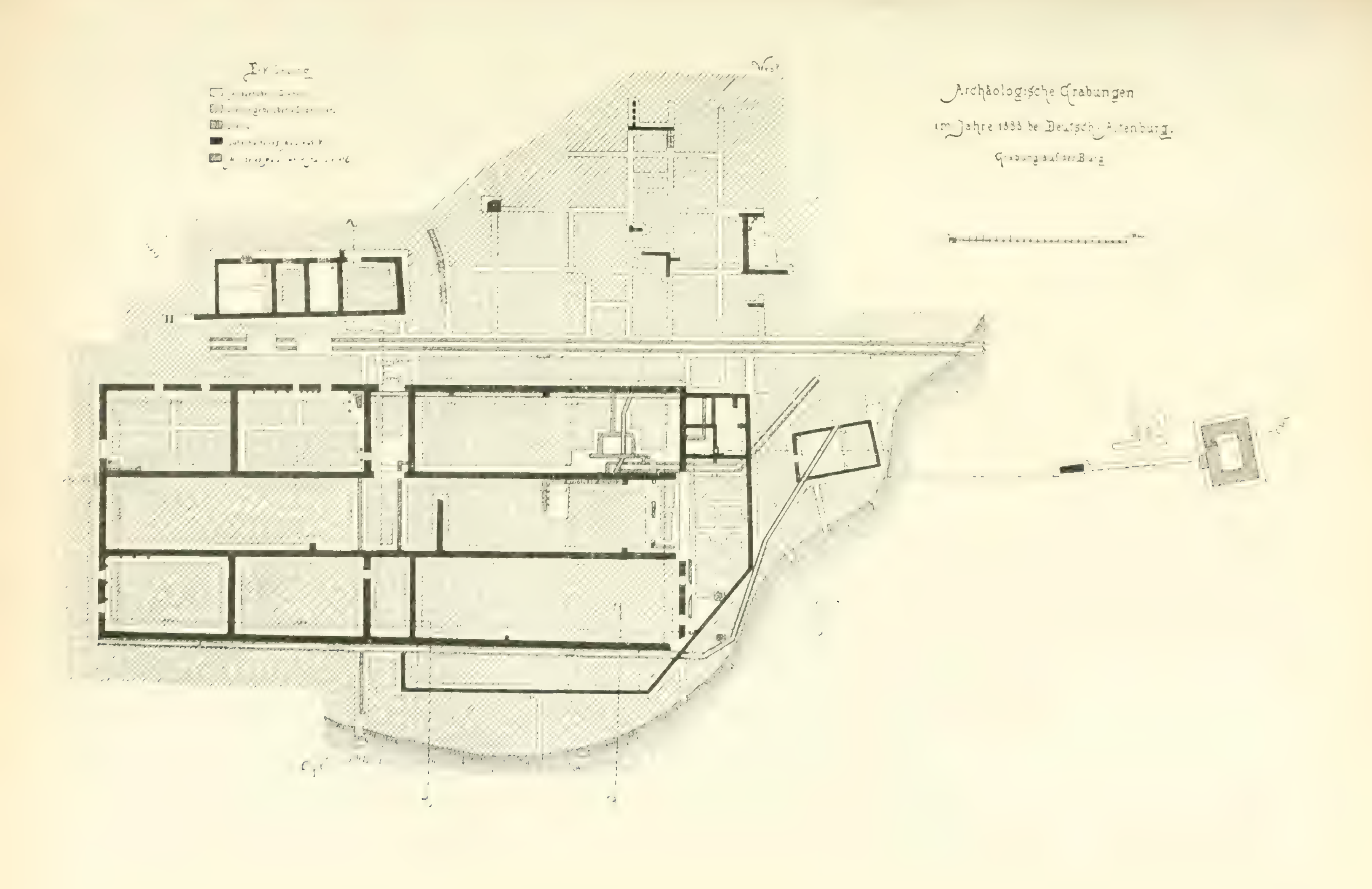
Karner und Kirche von Deutsch-Altenburg.

Meere, welche das ganze Mittelalter hindurch bis zur Auffindung des Seeweges um das Vorgebirge der guten Hoffnung unsere Stadt zu einem der ersten Handelsplätze Europas machte. Über die ersten Glaubensboten und über die Verbreitung des Christentums in Pannonien und Noricum fällt in den Zeiten der letzten Christenverfolgungen aus der Legende der hl. vier Gekrönten, des hl. Florian, des hl. Victorin, des hl. Irenäus u. a. ein nur spärliches Licht. Da aber jede Stadt, nach Krones, eine um so größere Christengemeinde besaß, je bedeutender sie war, so dürfen wir auch in Carnuntum eine solche, und zwar ziemlich zahlreich vermuten. Die Scharen der Goten, Avaren und Hunnen rasen über diesen Boden hin. Im Kriege der erstgenannten gegen die Söhne Attilas erscheint die ehrwürdige Römerwarte an der Donau unter der Verballhornung Carnicus wieder einmal auf großen Vertreters der römischen Kultur am Donauufer, die Wogen der Völkerflut zusammen.

Als es wieder zu tagen beginnt, im 11. und 12. Jahrhundert, finden wir, wo einst Carnuntum gestanden, drei Orte: Petronell, Hainburg und zwischen diesen beiden Deutsch-Altenburg. Letzteres erhielt seinen Namen nach der älteren Version von den Castra hiberna der Römer, heute noch das Burgfeld genannt, nach der neueren war die vom Wall umzogene Quadenniederlassung „am Stein“ die alte Burg. Diese selbst liegt nun ebenfalls seit langer Zeit schon öde und verlassen da. Der heutige Ort dehnt sich ihr zu Füßen unten im Thal aus, wohlgeschützt gegen Wind und Wetter durch sie selbst im Osten und Westen durch die Anhöhe des Burgfeldes, welche jenseits ihr gegenüber allmählich ansteigt. Aber das Christentum hat die religiösen Schauer,

welche die Lokalität um den Tumulus herum den Vorfahren einflößte, wohl beachtet und gewürdigt. Dicht bei demselben auf der Höhe droben am Stein, nördlich gegen den Quadenwall zu, erhebt sich das Gotteshaus von Deutsch-Altenburg mit den schönen gotischen Strebepfeilern um den Chor und den Wappen der Dörr von Wildungsmauer auf dem polygonen Turm vor dem romanischen Langhause; noch näher ist der portalberühmte Karner an ihn herangerückt. In der Blüteperiode der romanischen Kunst ist gerade der wichtige zwischen dem Kahlenberge und der Leitha gelegene Strich Oberpannoniens der strahlenaussendende Mittelpunkt im Baugebiete der zierlichen romanischen Rundkapellen, für welche nach dem lateinischen Worte Carnarium der Volksmund obigen Namen sich zurechtgebildet hat. Merkwürdiger Weise finden wir in jedem der auf Carnuntums klassischem Boden entstandenen Orte eine solche Rotunde, zu Petronell eine der ältesten, zu Deutsch-Altenburg eine der zierlichsten, die man kennt. Wie der ganze Grabes- und Reliquienkultus im Mittelalter mit den römischen Sitten und Gewohnheiten innig verknüpft ist, so hängt auch die Form dieser Bauwerke mittelst der unter Konstantin errichteten Kapelle des hl. Grabes zu Jerusalem mit den römischen Mausoleen zusammen. Und folglich zeugt die Dichtigkeit derartiger Bauten auf dem Gebiete einer einstmaligen Römerkolonie, weit entfernt davon, rein zufällig zu sein, nur für die Intensität der Fortdauer antiker Traditionen daselbst und bietet ihr Fortkommen anderwärts möglicherweise zu den literarischen Quellen ein weiteres Hilfsmittel zur Feststellung der „Topographie der Römerorte in Niederösterreich", zur Auffindung der ältesten, in ihrem Ursprung am weitesten zurückreichenden Christengemeinden in unseren Landen. Zweifelsohne hat auch zu den Karnern, wie zu den anderen neueren Bauwerken der Gegend das Trümmerfeld von Carnuntum das Material geliefert. Es verfiel immer mehr und mehr. Einen Teil desselben schwemmten die Donauwellen hinweg. Beweis dessen die abgerissenen Mauern, die man bei Petronell, über den Uferrand sich vorbeugend, in das Wasser starren sehen kann. Sarkophage, wenn sie ausgegraben wurden, fanden als Brunnentröge da und dort in und um Petronell Verwendung, vom Schicksal in Bezug auf Altersversorgung nicht besser gestellt, als in der Tiberstadt so viele ihrer Kollegen von weitaus edlerer Herkunft und Naturanlage. Über das bis aufs Ackerniveau herabgebrachte Stein- und Ziegelwerk legte sich eine mehr oder minder dichte Humusschichte, die allerdings, wie wir noch sehen werden, auch dem ungeübten Auge die darunter liegenden Geheimnisse verriet und unter dem Pfluge plötzlich weichend das Auge des Landmannes erstaunen machte. Was aufgefunden ward, blieb freilich für die Wissenschaft verloren, wofern es nicht in die rechten Hände und durch diese etwa in das k. k. Antikenkabinet geriet, oder, wenn es ein Relief oder eine Inschrift war, das Glück hatte, in dem Schüttkasten des gräflich Traunschen Schlosses zu Petronell eingemauert zu werden. Dieser Schüttkasten ist auf antiken Fundamenten aufgebaut, wie das Schloß selbst. Durch den Garten des letzteren führt heute noch eine römische Wasserleitung; ähnliche Leitungen ziehen auch noch vom Süden her auf Deutsch-Altenburg zu. Das Heidenthor hatte von jeher die Blicke der Reisenden auf sich gezogen. Wolfgang Lazius, Koller, Hormayr, Tschischka haben sich mit seiner Deutung beschäftigt, oder seiner zumindest gedacht; aber mittlerweile würde es längst zu Grunde gegangen sein, hätte nicht der eifrige Wiener Altertumsfreund, Herr Anton Widter, für dessen Untermauerung Sorge getragen. Wie es vor der Pfeilerverstärkung ausgesehen hat, zeigt außer einem im Besitze der Bibliothek der k. k. Akademie der bildenden Künste befindlichen Rud. Altschen Aquarell (vom Jahre 1857, Inv.-No. 13010) die Tafel in Eduard Freiherrn v. Sacken's 1852 erschienener Schrift „Die römische Stadt Carnuntum", welche Abhandlung die Grundlage und der Ausgangspunkt aller weiteren Forschungen auf diesem Gebiete geblieben ist. *Kenner's* Studien über das Heidenthor bei Petronell und über die Topographie der Römerorte in Niederösterreich, sowie die prähistorischen Untersuchungen Dr. *Much's* verbreiteten das Interesse an den Spuren in immer weitere Kreise[1]. Inzwischen aber war ein solches auch an Ort und Stelle bei den zunächst Beteiligten selbst erwacht. Beweis dessen die reichen Sammlungen Graf Traun in Petronell,

1) Die Litteratur über Carnuntum ist zusammengestellt bei Schmidel, E., Ausflug nach Carnuntum am 8. August 1889. Den Teilnehmern gewidmet von der anthropologischen Gesellschaft in Wien. 6 S. mit 4 Taf. und 1 Textillustration. Den daselbst verzeichneten Büchern wäre noch anzureihen: Historische Landschaften aus Österreich-Ungarn, mit allerh. Subvention S. M. des Kaisers radirt und herausg. von Ludw. Hans Fischer, Verlag d. Ges. f. vervielf. Kunst, 1880, gr. Fol: Liefg. I. Text von E. v. Sacken. Ferner: Österreich-Ungarn in Wort und Bild, Bd. 2 und der Atlas der prähistorischen Altertümer, herausgeg. von der k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. Die Litteratur über Vindobona s. bei Weiß, Gesch. d. Stadt Wien. 2. Aufl. 1. Bd. und Krones, Geschichte Österreichs I. Bd.



Archäologische Grabungen

Baron Ludwigstorff und Karl Hollitzer in Deutsch-Altenburg. Da sprach Mommsen im Corpus inscriptionum den Wunsch nach einer systematischen Durchforschung des Bodens aus. Die auf Veranlassung Otto Hirschfelds im Auftrage des h. Ministeriums für Kultus- und Unterricht durch die k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale in den Jahren 1877, 1878 und 1883 auf dem Burgfelde vorgenommenen Ausgrabungen führten zu höchst wichtigen Resultaten in Bezug auf die Topographie des Lagers. Im März 1884 erschien in der „Presse" aus der Feder Z. K. Lechers ein Artikel, der die Bildung eines Vereins Carnuntum anregte. Der „Wissenschaftliche Klub" nahm die Angelegenheit in die Hand. In seinen Lokalitäten ging die Konstituirung des Vereins vor sich. Es bleibt ein unvergängliches Verdienst des für alles Edle begeisterten, in der Blüte seiner Jahre dahingegangenen Kronprinzen Rudolf, sich als Protektor des Vereins an dessen Spitze gestellt zu haben. Die Jahresberichte des Carnuntum-Vereins geben Rechenschaft über seine Thätigkeit. Die Oberleitung der Ausgrabungen ruht, wie bei jenen von der Centralkommission veranstalteten, in den bewährten Händen des Herrn Konservators, Professors Alois Hauser.

Es war ein etwas kühler Aprilmorgen, als eine Anzahl von Mitgliedern des Wissenschaftlichen Klubs, die Herren Landesgerichtsrat Schmidel und Gutsbesitzer Karl Hollitzer, deren Verdienste um die Altertümer Carnuntums allgemein bekannt sind, als wohlerfahrene und gewiegte Führer an der Spitze, die Sehenswürdigkeiten Deutsch-Altenburgs durchwanderte. Die Nacht hindurch hatte es in Strömen geregnet, die Wege waren feucht, stellenweise grundlos und nur mittels Wagen passirbar. Nachdenkliche Gemüter in der Gesellschaft konnten sich der unbehaglichen Vermutung nicht erwehren, dass bei so beschaffenem Terrain mit dem berühmten „ehernen Tritt" der Legionen es schlecht bestellt gewesen sein musste; dass unter so bewandten Umständen selbst das Avanciren der Blitzlegion (Legio XII. Fulminatrix) in der Quadenschlacht, falls es nämlich wirklich stattgefunden hat, aller Lagerflüche des Tribunus, der centuriones, candidati (Offiziers-Stellvertreter?), optiones (Feldwebel?) tesserarii etc. ungeachtet einen Anblick geboten haben dürfte, wie in diesem Momente ihr eigenes, das die unfreiwilligen „katzenhaften, ziegenböcklichen" Sprünge einiger sehr geehrten Mitglieder dem Hervorbrechen der Smyrnaer Polizeigarde auf dem Bilde von Decamps in einem geradezu bedenklichen Grade ähnlich machten. Leider war es nur zu bald aus mit unserer Freude, da drüben linker Hand in der Nische zwischen den beiden vergitterten Fenstern in der Wand dicht neben dem Hause, das Herr Karl Hollitzer dem Carnuntum-Verein zur Unterbringung des Museums mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit zur Verfügung gestellt hat, einen römischen Legionsoffizier in voller Uniform als funktionirenden Chef der Veteranen-Feuerwehr von Carnuntum, des collegii veteranorum centenariorum (s. Jahresber. 1885, S. 23) leibhaftig vor uns zu sehen. Ein etwas derber Rippenstoß, den uns unser Hintermann anlässlich einer besonders gewagten Vorwärtsbewegung zu appliciren beim besten Willen nicht umhin kann, stößt uns aus den Träumen von der mächtigen Römerzeit jählings wieder in die Gegenwart und jene Kriegerfigur als den landläufigen heiligen Florian, Militärtribun zu Cetium, aus dem klassischen Glorienschein in die Rokokoschnörkel des 18. Jahrhunderts zurück. Mittlerweile hat die Sonne das Gewölke zerteilt. Fragmente von Legionsziegeln haben schon in der Gasse, durch die wir hergekommen sind, als Pflaster vor einem Hause verwendet, unsere Kolonne einen Augenblick zum Stillstand gebracht, zur Verwunderung der mit dem Fingerchen am Munde vor dem Eingange stehenden Kinder, denen es bisher gewiss noch niemals beigefallen ist, simple Backsteine für etwas mehr als lediglich für solche zu halten. Wir stehen bei einer großartigen Fundgrube derselben, den schon 1848 entdeckten und von Ed. v. Sacken beschriebenen, in den Jahren 1872 und 1875 neuerdings durchforschten Bädern und geraten über dieselben schier weit weniger in Bewunderung und Erstaunen, als über die, dank unserer vielverlästerten Neuschule, so hochgesteigerte Wissbegierde des weiblichen Geschlechtes, der kein Hindernis als unübersteiglich sich erweist, wenn es gilt, zu einer der mächtigen Ziegelplatten mit dem Stempel der Leg. XIV. Gemina Martia Victrix zu gelangen, so wie über das famose Bild unseres hochverehrten Demonstrators, der, eine Hünengestalt, inmitten von uns Dunkelröcken, hochaufgerichtet auf einer Mauer steht, den Überzieher am linken Arm, den betreffenden Jahresbericht des Carnuntum-Vereins in der rechten Hand und ein Hypocaustum nach dem anderen auf den Lippen, in solcher Umgebung ganz die „Stimme eines Rufenden in der Wüste", wie sie ein moderner Meister, wofern er in der Auffassung die Naivetät der Alten besäße, eventuell darstellen könnte. Auf dem ein paar hundert Schritte von dieser Stelle ent-

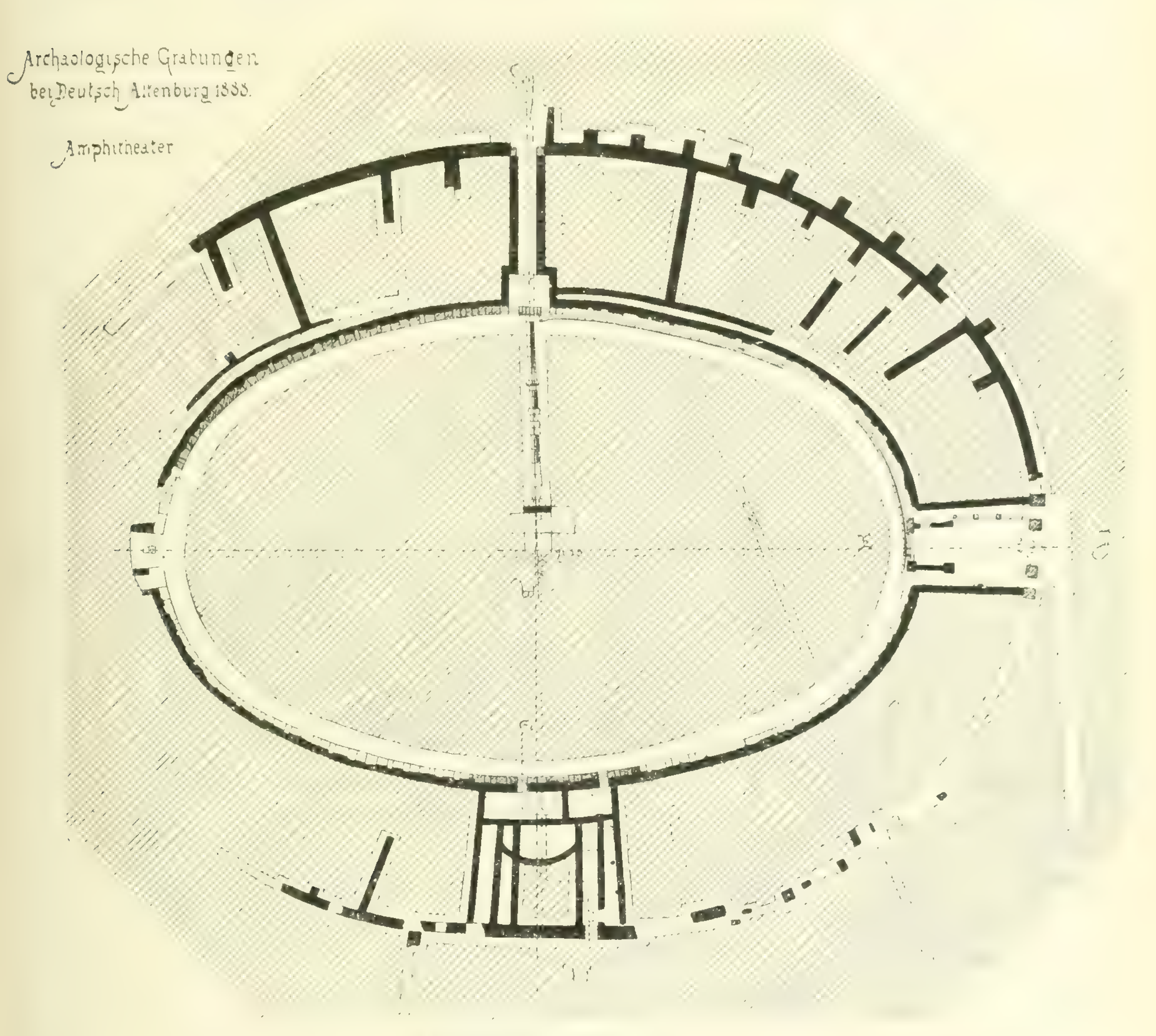
fernten Burgfelde, dem Walle des Lagers selbst angelangt, überschauen wir, hochentzückt, ein herrliches Panorama, vor uns den Donaustrom von seinem Durchbruche bei Wien bis zur Enge bei Hainburg, jenseits desselben die weite Ebene der March bis zu den am fernen Horizonte sich abhebenden Bergen des Mährischen Gesenkes und in derselben, im vollen Sonnenlichte erglänzend, Schlosshof, Stopfenreut, Eckartsau, diesseits aber, hinter uns in weitem Bogen den blauen Zug des Leithagebirges. Die im Jahre 1883 und 1885 bloßgelegten Baulichkeiten des Forums mit dem 41,85 m langen und 37,81 m breiten Hauptraum, an dessen Südseite, nach den vorgelegten Pfeilern und den auf letzteren ruhenden Säulenbasen zu urteilen, eine Halle sich schloss, sind wieder verschüttet und überwachsen. Die an der Südostseite dieser Anlage gefundenen zwei Statuen des Kaisers Elagabal sollten wir am Nachmittage zu sehen bekommen. Aus dem Schmucke der einen, eines arg verkümmerten Panzertorsos und aus dem nur mehr fragmentarisch erhaltenen Kindesattribute der anderen, einer bis auf Kopf und Arme ziemlich gut konservirten Priesterfigur, schließt man mit Recht, dass er auch in unseren Gegenden mehr oder minder freiwillige Bekenner gefunden hat der grässliche Dienst des asiatischen Baal-Moloch, dem zu Ehren, nach Jeremias, die Thäler des Hinnom von dem Blute der erschlagenen Kinder rauchten und dessen Fetisch, den schwarzen Stein von Emesa, jenes Scheusal auf dem Cäsarenthron nach Rom bringen ließ, um in widerwärtig weibischem Priesterornat ihm höchsteigenhändig die Kinder der vornehmsten Familien Italiens als Opfer zu schlachten. Bei einem Gebäude 86 m lang und 38,5 m breit, dessen Fundamente, erst 1888 bloßgelegt, in drei parallelen Mauerzügen unmittelbar zu unseren Füßen lagen und an dessen Westseite, als eine Art Cloaca maxima des Lagers, ein überwölbter Kanal von 0,7 m Weite und 1,7 m Höhe in gerader Linie gegen den Fluss sich hinabsenkt (auf dem beigegebenen Plan jenseits des steingepflasterten Viereckes), vermuthet man mit Recht irgend ein Verpflegs- oder Zeugsdepot und keineswegs etwa diejenige Lokalität, welche dem Kaiser Marcus Aurelius, mangels einer besseren Unterkunft eine Zeitlang Obdach und die Gelegenheit gewährte, in weiser Ausnützung seiner spärlich zugemessenen Muße seine bekannten tiefsinnigen Selbstgespräche auszuarbeiten, deren zweiter Teil nachweislich in Carnuntum geschrieben ist. Wenn man aber, trotzdem dass nicht der geringste Rest eines Säulen und Gesimsfragmentes von dem Aufbaue sich vorgefunden hat, in Bezug auf den letzteren eine Basilica- und Oberlicht-Hypothese aufzustellen nicht umhin kann, so ist man damit überflüssigerweise ebenso ein klein wenig zu weit gegangen, wie mit dem Schlusse auf die Übertragung der technischen Prozeduren von der Tiber aus „bis an die äußersten Grenzen des Reiches“ bei den aus Gusswerk hergestellten Fundamenten eines Turmes am Abhange weiter unten (s. auf unserem Plan am Rande rechts bei F.). Die Technik, identisch mit der an gewissen Grundmauern des alten Rom beobachteten, erlaubt vorläufig nur die Konklusion auf römisches Mauerwerk. Die Thatsache der Übertragung aber versteht sich von selbst und braucht nicht erst erschlossen zu werden.


Statuet des Kaisers Elagabal.

In einiger Entfernung vom Lager, links von der auf Altenburg führenden Straße, liegt die großartigste der bisher bloßgelegten Ruinen, das Amphitheater von Carnuntum, das in Bezug auf den Flächeninhalt der Arena unmittelbar hinter dem von Verona rangirt, das von Pola um ein Geringes, die von Aquincum (Ofen) und Pompeji, zumal aber die kleineren Anlagen dieser Art um ein Bedeutendes übertrifft, während es, auf etwa 8000 Zuschauer berechnet, in Hinsicht auf den Fassungsraum der Curve selbst dem von Aquincum nachsteht, von den Amphitheatern von Pola, Verona, namentlich aber vom Colosseum um das Drei- und Vierfache überholt wird. [1]) Lichte Streifen in der jungen Saat haben die Abzweigung der Römerstraße von der heutigen und seine Mauerzüge dem kundigen Auge verraten; seit 1888 liegt, was von letzteren noch erhalten, des darüber zusammengewehten Erdreichs ledig, wieder frei. Wuchtige Pfeiler stützen

[1]) Die Zusammenstellung der Maße s. im Jahresber. 1887 u. 1888 p. 22 fgg. u. bei Schmidel, a. a. O. p. 3.

die Umfassungsmauer den Fluss entlang; mächtige Quadern, stellenweise, wie einstmals, noch rot gefärbt, umspannen die Arena; Leitungen längs der Arena-Umfriedungen führten das erforderliche Wasser zu; ein Kanal, nicht sonderlich tief gelegt, leitete das überflüssige aus dem Mittelbassin wieder ab unter dem



tonnengewölbten Gange, der, noch erhalten, an der Nordseite gegen das Ufer sich hinabsenkt. Leider ist von den Sitzreihen, außer den tragenden Speichenmauern, nichts erhalten geblieben. In einer Konstruktion an der Südseite glaubt man den ausgezeichnetsten Zuschauerplatz und in den Räumen unmittelbar darunter den Ort, wo man die im Kampfe Gefallenen hingelegt hat, zu entdecken; in den einzeln stehenden Pfeilern im östlichen Haupteingang, die mit Löchern zum Durchziehen der Balken versehen sind, vermutet man eine Anordnung, um das Nachrücken der Tiere auf den Kampfplatz zu ermöglichen. Juno Nemesis, welcher ein paar Trompeter (tubicines) der XIV. Legion an der Wand gerade gegenüber eine Ara errichtet haben, mag den Frevel rächen, den, wie uns ein graues Männlein, das langjährige Factotum bei allen Ausgrabungen, in herzbewegenden Worten und Tönen klagte, Gaunerhände in der Nacht vor unserer Ankunft durch das Umstürzen eines dieser kostbaren Pfeiler begangen haben, uns aber milde und gnädig sich erweisen, wofern wir bei obigen überaus scharfsinnigen Mutmaßungen

unrecht haben sollten, den Kopf zu schütteln. Der Haupteingang für das verehrungswürdige Publikum und der Einlass für die Bestien vertrugen sich, wenn nur eine nicht sonderlich widerstandsfähige Wand sie trennte, unserer Ansicht nach, auch nach römischen Polizeivorschriften schlecht mit einander. Unter der Hofloge, dem Sitze der imperatores, praesides, legati und duces, lag, man kann dessen beinahe gewiss sein, schwerlich das luftverpestende Kadaverdepot!

Die in unserer Gegenwart im Ableitungskanal von den oben erwähnten Männlein vorgenommenen Ausgrabungen ergeben kein befriedigendes Resultat. Für den Mangel von interessanten Fundstücken wurden wir am Nachmittage in der Sammlung des Herrn Baron Ludwigstorff und im Museum des Carnuntum-Vereins, reichlich entschädigt. Im letztgenannten Museum sind auch die wertvollsten Stücke des Hollitzerschen Antikenbesitzes zur Besichtigung ausgestellt. Beide Museen enthalten des Interessanten die Fülle, plastische Denkmäler, kostbaren Gold- und Bronzeschmuck, Gefässe von Thon und von terra sigillata, allerlei kleines antikes Gerät, prachtvolle Bronzestatuettchen. Inschriftsteine sind im Altenburger Schlosse zumeist in den Höfen, bei dem Museum unter einem Holzdach zur Seite des Gebäudes untergebracht, daselbst auch eine Anzahl jener doppelbecherförmigen um ein konisch zugehauenes Stück zu drehenden Mühlsteine, die man im Lager aufgefunden hat.

Unser letzter Besuch galt dem Karner und der Kirche, dem von Wikosch seinerzeit vergeblich durchstochenen Tumulus und dem Quadenwall. Als wir zu Schiffe Wien verlassen hatten, war soeben über der Stadt ein Streifen blauen Himmels sichtbar geworden, der an Breite immer mehr zunahm, je mehr wir unserem Ziele näher rückten, vorüber an den weißen Mauern der Ortschaften am rechten Donauufer und an den üppig grünenden Auen am flachen linken, deren feierliche Stille nur das Getöse der Maschine, das plätschernde Geräusch der Schaufelräder und der Flügelschlag eines Reihers unterbrach, der nach Beute ausspähend über den Wellen kreiste. Als wir nach Besichtigung des Amphitheaters in den Ort zurückkehrten, strahlte voll die Mittagssonne. Unser Weg ging unter Busch und Bäumen dem Ufer entlang. Die Nachtigallen sangen, die Zweige dufteten, die Wellen rauschten und unter Musikklängen fuhr ferne links ein buntbewimpelter Dampfer mit einer lustigen lebensfrohen Gesellschaft an Bord den Fluss hinab. Da wir nun in später Nachmittagsstunde hier oben standen auf der Quadenfestung, an deren Basis tags zuvor als ein neuer Beweis für die Richtigkeit von Dr. Much's Annahme von deren später Entstehung, römisches Mauerwerk bloßgelegt worden war; als wir noch einen letzten Blick warfen auf diesen germanischen Überrest, der unter den Schlägeln der Steinbrecher binnen kürzester Zeit vollständig verschwunden sein wird: da durchbrach über den Gegenden im Westen soeben die Sonne den dichten Regenschleier, der am Nachmittage über dieselben niedergegangen war. Ein scharfer, blendender Lichtstrahl streifte, schräg über den schwarz verhüllten Himmel im Nordost hinfahrend, die weißen Mauern von Schlosshof, vom Norden und vom Süden aber zogen unter Blitzen und Donnerschlägen dunkle Wetterwolken auf uns heran. Starke Regengüsse hüllten, als der Eisenbahnzug mit uns Deutsch-Altenburg verließ, die ganze Gegend in ein einförmiges, dunkles Grau, in dem selbst die nächstliegenden Gegenstände nur schlecht umrissene, ein Erkennen und Bestimmen fast ausschließende Konturen zeigten; sie wurden immer schwächer, — die Aussicht immer freier, je mehr wir uns unserem Ziele näherten, bis, knapp bevor wie es erreicht, auf tiefblauem Himmel die Sonne wieder hervorbrach, um, eben als wir die Halle verließen, den Himmel mit ihren letzten Strahlen zu vergolden. Im Widerschein der Natur- und Lebensphänomene, die wir an diesem Tage, so reich an unverwischbaren Eindrücken, gesehen, zog die alte Geschichte Oberpannoniens und Noricums, zogen die Schicksale der beiden Schwesterstädte Carnuntum und Vindobona noch einmal an unserem geistigen Auge vorüber. Wien war nach einer Nacht von Jahrhunderten ein neuer glänzender Tag beschieden; die sonnigen Zeiten der Hauptfeste Roms in unseren Landen waren nach dem vernichtenden Schlage, der sie getroffen, für immer vorbei. Hoffentlich wird es in Zukunft ein sehr gern besuchtes Reiseziel, das „österreichische Pompeji". Mit wenigen und bescheidenen Mitteln ist in letzter Zeit zu dessen Ausgrabung viel und Großes geschehen. Mögen, damit er seine Aufgabe ganz und voll erfüllen kann, aus allen Gauen warme Freunde und Förderer dem Verein Carnuntum erwachsen, vor allem aber in Vindobona selbst, die in der Gründung und kräftigen Unterstützung dieses Vereines an ihre einst höher als sie selbst geachtete und später der Vergessenheit anheimgefallene Schwester nur den längst schuldigen Tribut der Pietät bezahlt!

KLEINE MITTEILUNGEN.

BÜCHERSCHAU.

Fleischer, Ernst, *Zur Baugeschichte der Gemäldegalerie in Dresden. Vortrag.* Dresden, 1892 (*von Zahn & Jaensch*). Preis 1 Mark.

Zum Besten des in Dresden zu errichtenden Semperdenkmals, das im September dieses Jahres enthüllt werden soll, hat Ernst Fleischer, Architekt und Lehrer an der königl. Baugewerkenschule zu Dresden, einen von ihm bereits im Jahre 1886 gehaltenen Vortrag über die Baugeschichte der Dresdener Gemäldegalerie drucken lassen. Er geht darin von den von Semper angefertigten Modellen für die Galerie aus, die seit dem Jahre 1887 in dem historischen Museum im Johanneum aufgestellt worden sind, und vergleicht damit die für den Bau angefertigten Grundpläne. Ursprünglich hatte Semper den Gedanken gefasst, den Zwinger nach der Elbe hin zu erweitern und damit die Erbauung des Theaters und des Museums zu verbinden. Nach diesem Plane würde die Galerie mit der Langseite nach dem Schlosse zu aufgeführt worden sein. Indessen gelangte dieser Plan nicht zur Ausführung. Dasselbe Schicksal traf ein zweites Sempersches Projekt, nach dem die Galerie auf den Zwingerwall an die Stelle des heutigen Zwingerteiches gekommen wäre. Nach längeren Beratungen kam endlich am 6. April 1846 ein Beschluss der Ersten Kammer zu stande, nach dem die Erbauung in der ausgeführten Gestalt für die Summe von 350000 Thalern genehmigt wurde. Auch für diese hat Semper eine ganze Reihe von Zeichnungen entworfen. Am meisten Schwierigkeit bereitete ihm die Notwendigkeit, einen freien Durchgang durch den Mittelbau zum Zwinger zu schaffen, der mit dem gegenüberliegenden Pavillon an der Ostraallee übereinstimmen sollte. Er sah sich dadurch gezwungen, das Erdgeschoss in zwei Hälften zu teilen und das Treppenhaus, das doch monumental gehalten sein sollte, aus dem Kern des Gebäudes auf einen Seitenflügel zu verlegen. Bekanntlich liegt darin ein gewisser Mangel des großartig angelegten Gebäudes, doch muss man bedenken, dass Semper die Schuld daran nicht trägt, da er mit den gegebenen Verhältnissen rechnen musste. Ebenso wenig darf ihm die viel zu klein ausgefallene Kuppel zur Last gelegt werden. Er hatte, wie das aus seinem Brief an Eggen vom 30. August 1855 hervorgeht, seinen Nachfolgern in der Bauleitung einen vollständigen detaillirten Riss zu dieser Kuppel hinterlassen, „nach dem sie ein ganz anderes, viel höheres Verhältnis bekommen hätte, und durch vier, den unteren Arkaden entsprechende, reich gegliederte und mit Skulpturen verzierte Bogenfenster erleuchtet worden wäre". Sein Plan ging sogar dahin, oben auf die Kuppel eine kolossale Gruppe von getriebenem Metall zu stellen; er hatte bereits Skizzen für sie angefertigt und meinte mit Beharrlichkeit seine Absicht durchführen zu können. Noch am Vorabend des Dresdener Aufstandes, der bekanntlich seiner weiteren Thätigkeit in Dresden ein vorzeitiges Ende bereitete, arbeitete er an den Rissen und Details der Kuppel. Leider aber blieb seine Zeichnung seinen Nachfolgern in der Bauleitung, dem Oberlandbaumeister *Hänel* und dem Hofbaurat *Krüger*, unbekannt. Sie machten aus Sempers runder eine achteckige Kuppel und begingen damit eine Willkür, die der verbitterte Meister, vielleicht unnötig hart, als eine Schändung seines Werkes bezeichnete. An diese Kritik Sempers über den fertigen Bau erinnert zu haben, scheint uns das Verdienstlichste an Fleischers Vortrag zu sein, dessen interessante Angaben, die wir hier hervorgehoben haben, leider in einer sehr ungenügenden Form vorgetragen werden.

A. H. L.

Hermann Maertens, *Die deutschen Bildsäulendenkmale des 19. Jahrhunderts nebst einer Abhandlung über die Größenverhältnisse, die Materienwahl, die Gruppirung, die Aufstellungsweise und die Kosten derartiger Monumente.* Sechzig Lichtdrucktafeln von Martin Rommel & Co. in Stuttgart. Stuttgart, Verlag von Julius Hoffmann 1892. Fol. 1. u. 2. Heft. à 3 Mark.

Während wir für die Geschichte der neueren deutschen Malerei eine Anzahl, zum Teil mit vorzüglichen Illustrationen ausgestatteter Werke besitzen, aus denen sich eine ziemlich sichere Anschauung ihres Verlaufes gewinnen lässt, fehlte uns bis vor kurzem eine auch nur einigermaßen brauchbare Zusammenstellung über die Leistungen auf dem Gebiete der monumentalen Plastik. Die Erkenntniss dieses Mangels hat die Verlagsbuchhandlung von Julius Hoffmann in Stuttgart bestimmt, den Kgl. Baurat *Hermann Maertens* mit der Ausarbeitung eines Werkes zu beauftragen, das die angedeutete Lücke ausfüllen soll. Die bis jetzt vorliegenden zwei ersten Hefte deuten darauf hin, dass Maertens seine Aufgabe in der richtigen Weise anzufassen versteht. Denn was er uns in ihnen mitteilt, ist nicht nur für jeden Kunstfreund von Interesse, sondern kann auch den Anspruch erheben, jedem Bildhauer und Architekten von Fach eine Fülle von Belehrung und Anregung zu bieten. Maertens, der bereits im Jahre 1877 eine fachwissenschaftliche Arbeit über den „Optischen Maßstab" veröffentlicht hat, legt in der seinem Werke vorangeschickten einleitenden Abhandlung den Hauptnachdruck auf die Größenverhältnisse der Statuen in ihren Einzelheiten und zeigt dabei, dass auch hier auf festen Gesetzen beruhende Verhältnisse bestehen, die der Bildhauer ebensowenig vernachlässigen darf, wie der Architekt. Er stellt im Anschluss an Ausführungen, die Helmholtz in seinen populär wissenschaftlichen Vorlesungen über die Optik in der Malerei gegeben hat, die Elementarregel auf, dass der Bildhauer „den menschlichen Körper als einen architektonischen Aufbau anzusehen habe, daher besonders in dieser Hinsicht die kleinen Gliederabteilungen des Körpers ins Auge fassen und bei der Herstellung dieser Teile eine gleiche optische Deutlichkeit wie bei den verwandt geformten architektonischen Profilen anstreben müsse". Dieser Grundsatz, der durch einen Hinweis auf die von Schadow im „Polyklet" berechneten Maße des menschlichen Körpers erläutert wird, findet dann eine Anwendung auf die verschiedenen, in guten Lichtdrucken abgebildeten Monumente. Bei jeder Abbildung wird ein kurzer biographischer Abriss des Helden, eine Übersicht über die sonstigen ihm gewidmeten Denkmäler, eine kurze Geschichte des Denkmals selbst, Notizen über die Kosten und den Grad seiner Erhaltung vorausgeschickt. Maertens bringt also auf diesem Wege eine Menge schätzbaren Materials bei und macht so sein Werk zu einer für die verschiedensten Zwecke brauchbaren Fundgrube. Die

ersten beiden Hefte enthalten Rauchs Dürerstatue in Nürnberg, Schapers Denkmal des Fürsten Bismarck zu Köln, Rauchs Denkmal des Königs Maximilian I. in München, Thorwaldsens Schillerdenkmal zu Stuttgart, Hähnels Körnerdenkmal in Dresden, Rietschels Friedrich Augustdenkmal ebendaselbst, Schapers Goethestatue in Berlin und Donndorfs Reiterdenkmal des Großherzogs Karl August zu Weimar. Wie treffend Maertens in aller Kürze urteilt, beweist das, was er z. B. über Schapers Goethedenkmal in Berlin sagt: „Die Aufstellungsweise des Denkmals findet allgemeinen Beifall. Sobald der Beschauer in die zugehörige kleine Gartenanlage tritt, erfasst er die Gesamthöhe des Monuments mit einem Augenaufschlagswinkel von 12°, beim Betreten des inneren Kreises mit 18°, Entfernungen, welche auch unser einleitender Text empfiehlt. Dazu kommt noch der grüne Hintergrund des Laubwerks, durch welchen die Farbe des weißen Marmors wirksam hervorgehoben wird.“ — Das Werk wird in 15 Lieferungen à 3 Mark erscheinen, die in Zwischenräumen von ungefähr sechs Wochen herausgegeben werden sollen. Wir können es der allgemeinen Beachtung nur empfehlen. *H. V. L.*

VOM KUNSTMARKT.

Bilderpreise in London. Am 25. Juni fand bei *Christie* die Versteigerung der Sammlung des Earl of Dudley statt, die die bedeutendsten Kenner alter Bilder nach London geführt hatte. Die ganze Sammlung erzielte den fabelhaften Preis von 101320 L. Im einzelnen erbrachten: eine Landschaft von A. Cuyp 1800 Guineen, eine Landschaft von Hobbema und van de Velde 9600, eine andere Landschaft derselben Maler 2300, ein Mieris 3400, ein Adrian Ostade 2500, „St. John's Preaching in the Wilderness“ von Rembrandt 2500, „Juno, die Augen des Argus auf den Pfau übertratragend“ von Rubens 3400, „Die Jungfrau mit dem Christusknaben und Heiligen“ von Carlo Crivelli 7000 Guineen. Schließlich entspann sich noch um eine Kreuzigung, eine Jugendarbeit von Raffael, der dieselbe mit 17 Jahren in der Werkstätte seines Meisters Perugino gemalt, ein großer Wettkampf. Das Bild wurde zuletzt um 10600 Guineen (ca. 223000 M.) von Dr. Richter für den englischen Industriellen Ludwig Maod angesteigert, der seit einigen Jahren in Italien eine ansehnliche Sammlung namentlich alter italienischer Bilder zusammengebracht hat. (Köln. Ztg.)

Kunstauktion in München. Am 8. und 9. Juni wurden durch *E. A. Fleischmanns* Hofkunsthandlung eine Reihe moderner Gemälde versteigert, die einen Gesamterlös von 190000 M. einbrachten. Wir lassen nachstehend einige Angaben der erzielten Preise folgen: *Andr. Achenbach*, Ausfahrender Dampfer 6750 M. Derselbe, Mondschein auf den Dünen 2800 M. Derselbe, Sonnenuntergang 1950 M. *Oswald Achenbach*, Sturm in der Campagna 5100 M. (angekauft für die Stuttgarter Galerie), Derselbe, Olivenhain 2550 M. Derselbe, Heranziehendes Gewitter bei Neapel 3600 M. Derselbe, Das Ständchen 1415 M. *E. Anders*, Vorleserin 605 M. *G. v. Bachmann*, Auf dem Bauernhof 2300 M. *Jos. v. Brandt*, Kampf um die Standarte 4600 M. *F. v. Defregger*, Erste Pfeife 13500 M. *E. Dücker*, Marine 450 M. *F. Fagerlin*, Besuch der Großeltern 1910 M. *Jos. Flüggen*, Taufe Kaiser Maximilians I. 2550 M. *E. v. Gebhardt*, Kreuzigung Christi 4350 M. (angekauft von der königl. Pinakothek München). Derselbe, Bei der Arbeit 1950 M. *E. Grützner*, Marientag 6900 M. Derselbe, Bei Hochwürden zu Tisch 4450 M. Derselbe, Falstaffszene (Skizze) 700 M. *Peter v. Hess †*, Heimatlos 450 M. *G. v. Hösslen*, Deutscher Friede 2000 M. *F. v. Lenbach*, Porträt der Madame Parlaghi 5050 M. *C. F. Lessing*, Siebengebirge 8250 M. *Gab. Max*, Astarte 9600 M. *W. Melchior †*, Schafe auf der Weide 350 M. *Dav. Neal*, Gottesfriede 820 M. *L. Neubert †*, Landschaft 300 M. *G. Öder*, Landschaft 520 M. *C. Pieper*, Das neue Bilderbuch 620 M. *Alb. Rieger*, Gebirgsschlucht 900 M. *Karl Sohn jr.*, Mädchen mit Blumen 1200 M. *E. Spitzweg*, Der Botaniker 500 M. *W. Velten*, Aufbruch zur Jagd 730 M. *Fr. Voltz*, Kühe im Stall 700 M. *Alex. Wagner*, Der Spaziergang 305 M. *J. Wopfner*, Gebirgssee 425 M. *A. Zimmermann*, Waldmühle an Gebirgsbach 1650 M.

ZU DEN TAFELN.

* Unsere Radirung „*Der Brief*“ stellt das köstliche Bild des *Delftschen Vermeer* dar, welches in den achtziger Jahren mit der Sammlung van der Hoop in das Reichsmuseum zu Amsterdam gelangt ist und im Katalog desselben den Titel „Lezende Dame“ führt. Es ist in Erfindung und Ausführung eines der bezeichnendsten Werke des Meisters. In einem Zimmer mit lichter Wand, an der eine Landkarte hängt, steht eine junge Holländerin, nach links gewendet, emsig mit dem Lesen eines Briefes beschäftigt, den sie mit beiden Händen hält. Sie trägt eine hellblaue, bequeme Jacke und einen grauen Rock mit gelbbräunlichem Muster. Vor ihr steht ein Tisch und ein Stuhl mit dunkelblauem Überzug; hinter ihr ein gleicher Stuhl von derselben Farbe. Nichts Einfacheres denkbar als diese stille Szene und diese zart abgestuften, in sonnigem Lichte schwimmenden Töne. Und doch beschließen sie eine ganze Welt feinst abgewogener Kunst, innigst empfundener Natur! Die Malweise Vermeers ist hier nicht pastos, wie in manchen seiner Bilder, sondern leicht und flüssig. Die Erhaltung des Bildes lässt einiges zu wünschen übrig. Es ist auf Leinwand gemalt und 47 × 38 cm groß.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.









DIE SPINNERIN

DIE PLASTIK AUF DER AKADEMISCHEN KUNST-AUSSTELLUNG IN BERLIN.

MIT ABBILDUNGEN.



IEL früher als in der Berliner Malerei ist der Kampf zwischen Realismus und Idealismus oder, genauer präcisirt, zwischen der wieder erwachten, als „Naturalismus" sich äußernden Freude an dem Leben der modernen Wirklichkeit und der zur Konvention erstarrten Nachahmung der Antike in der Berliner Bildhauerkunst zum Ausbruch gekommen, und man darf nach dem Ergebnis der diesjährigen Ausstellung wohl mit gutem Rechte behaupten, dass die streitenden Parteien bereits zu einem Vergleiche gelangt sind, aus dem beide Teile gleich große Vorteile gezogen haben. Die zur Zeit noch in heftiger, unentschiedener Fehde liegenden Maler sollten sich daran ein Beispiel nehmen und bei Zeiten zu einem künstlerischen Kompromiss schreiten, ehe der Naturalismus in der Malerei, wenigstens wie er sich jetzt gebärdet, seine letzten heilkräftigen Potenzen eingebüßt hat. Ein klassisches Beispiel, dessen Geltung in keinem Lager mehr ernsthaft bestritten wird, ist *Reinhold Begas*. In seiner Marmorbüste der Kaiserin Auguste Viktoria hat er — wie schon früher in den Büsten des Kaisers und der Kaiserin Friedrich, Moltke's und Bismarcks und der Erbprinzessin von Sachsen-Meiningen — einmal die Natur an sich, in reiner, edler Unbefangenheit wiedergegeben, ohne barocke Anwandlungen, die nur in der Anordnung der Draperien um Schultern, Brust und Rücken und in der Komposition des geschweiften Büstenfußes nachklingen. In der Model-

lirung des Kopfes, des linken Arms und der Hand, die vorn die Falten des Überkleides zusammenhält, hat er einen feinen Natursinn, eine Vornehmheit des Geschmackes gezeigt, die seine guten, leitenden Geister sein mögen, wenn er dem Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm seine letzte Gestalt giebt. Als eigenwilliger und eigenkräftiger Meister ist er fremden Einflüssen und Vorbildern schwer zugänglich. Vielleicht wird ihm aber das kolossale Denkmal Washingtons, das *Rudolf Siemering* für Philadelphia in mehr als zehnjähriger Arbeit nunmehr vollendet hat, etwas zu denken, zu überlegen und zu beachten geben. Er wird vielleicht fühlen, dass es mit der Monumentalität der durch Siemering jetzt am würdigsten vertretenen Rauchschen Schule doch eine ernste Sache ist, die nicht leichten Sinnes zu Gunsten einer malerischen Wirkung oder eines fälschlich sogenannten „idealen" Stils geopfert werden sollte. Jener monumentale Stil wird jetzt kurz als langweilig, schablonenhaft, kasernenmäßig u. s. w. gescholten, und man benutzt diese Angriffe, um unter ihrem Deckmantel die tollsten bildnerischen Ausschreitungen zu wagen, von denen die ebenfalls auf der akademischen Ausstellung zum Schrecken aller für Kunst empfänglichen und empfindlichen Besucher zur Schau gestellten Konkurrenzentwürfe für das auf dem Schlachtfelde von Wörth zu errichtende Kaiser Friedrichdenkmal eine höchst erbauliche Sammlung von Musterbeispielen enthalten.

Welch' eifriges und fleißiges Naturstudium Siemering aber selbst auf solche Teile des kolossalen Denkmals verwendet hat, die im Verhältnis zu der Reiterfigur und dem aus Freigruppen und Reliefs gebildeten Schmuck ihres Sockels eigentlich nur eine mehr dekorative Bedeutung haben, zeigen die auf der oberen Plattform des in zwei Stufenterrassen aufsteigenden Unterbaus gelagerten Personifikationen der großen Ströme Nordamerika's, männliche und weibliche Gestalten mit reichem Beiwerk, die zugleich Rassetypen sind, und die vier Tierpaare, die auf den Treppenwangen dieser oberen Terrasse ruhen: Büffel, Hirsche, Elchtiere, Pferde, Rinder und Bären. In Gussmodellen und Bronzegüssen sind sie so dicht vor unsere Augen gestellt, dass wir den engen Anschluss an die Natur in allen Einzelnheiten kontrolliren und zugleich feststellen können, dass bei der Übertragung der Skizzen und Hilfsmodelle in den kolossalen Maßstab nichts von der ursprünglichen Frische des ersten Naturstudiums verloren gegangen ist. Das ist die reife Frucht eines sicheren Stilgefühls, das sich Siemering durch den lebendigen Zusammenhang mit der Rauchschen Schule erworben und erhalten hat.

Genius des Friedens vom Kaiser Wilhelm-Denkmal für Mannheim
Von G. EBERLEIN.

Dass die Notwendigkeit eines Kompromisses zwischen der monumentalen Strenge und der malerischen Richtung auch von den Vertretern der letzteren anerkannt, wenn auch nicht immer eingesehen wird, lehren die Modelle *Gustav Eberleins* zu den ihm übertragenen Kaiser - Wilhelmdenkmälern für Elberfeld und Mannheim. Die hier ausgestellte Reiterstatue für Mannheim scheint eine Wiederholung seines Entwurfes für das Nationaldenkmal in Berlin mit einigen Abänderungen zu sein. Jn ihrer würdevollen Ruhe bewegt sie sich durchaus in den Bahnen der Rauchschen Schule, nur dass in allen Einzelnheiten ein intimeres Naturstudium durchblickt und dass die Trockenheit der Formen durch ein gefälliges Linienspiel gehoben wird, das die dramatische Bewegung ersetzen muss, die die Anhänger der naturalistisch-malerischen Richtung für das erste Erfordernis eines Reiterdenkmals halten. In den Sockelfiguren hat Eberlein dagegen seine künstlerische Individualität zu freiem Ausdruck gebracht, mit ihren guten und schlechten Eigenschaften. Zu den schlechten gehören die übermäßig gestreckten Körperverhältnisse

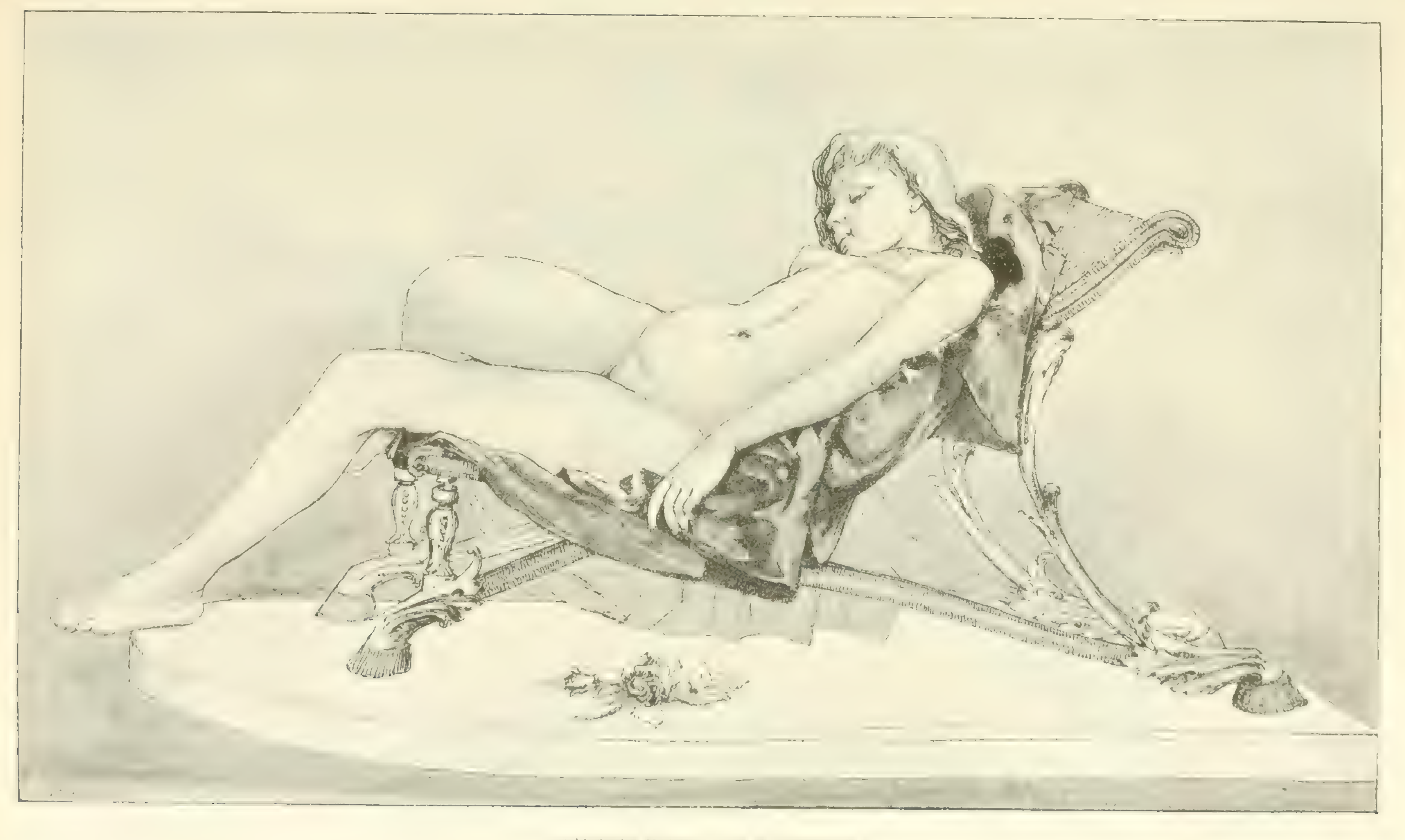
seiner idealen Figuren, die sich weniger nachteilig in dem weiblichen, durch Tiefe des Ausdrucks in dem edlen Antlitz ausgezeichneten Genius des Friedens, der vorderen Sockelfigur für das Elberfelder Denkmal (s. die Abbildung), als in dem männlichen Genius Haltung nicht in allen Einzelnheiten ganz einwandsfrei. Als Tierbildner ersten Ranges hat sich Eberlein aber in dem für die Rückseite des Elberfelder Denkmals bestimmten Löwen erwiesen, der mit weit geöffnetem Rachen grimmig über zerbrochene Napo-



Genius des Friedens vom Kaiser-Wilhelm-Denkmal für Elberfeld. Von GUSTAV EBERLEIN

des Friedens, der sich auf einen Löwen stützt (s. die Abb.), für Mannheim geltend machen. Es ist möglich, dass der architektonische Aufbau diese Missverhältnisse mildern oder auch völlig verschleiern wird. Jedenfalls sind sie für Eberleins Stil charakteristisch. Das Pferd der Reiterstatue ist trotz seiner imposanten leonische Adler und Kanonen hinweg vorwärts schreitet (s. die Abbildung). Solch einen Löwen hat die Rauchsche Schule niemals geschaffen, und hierin liegt ein unzweifelhafter Fortschritt, für den wir der neuen Richtung schuldigen Dank sagen müssen.

Auch *Hundrieser* wird das Reiterstandbild Kaiser



Schlafendes Mädchen. Von E. Torrente.

Wilhelms I. für das von den Kriegervereinen gestiftete Denkmal auf dem Kyffhäuser in jener Gestalt ausführen, in der der große Kaiser in unserer zweiten, der ihn als den obersten Kriegsherrn in seiner wirklichen Erscheinung darstellt. Jener ist eine Schöpfung von genialem Wert; aber das Komitee



Der Philosoph von Sanssouci in seinen letzten Stunden. Von H. MAGNUSSEN

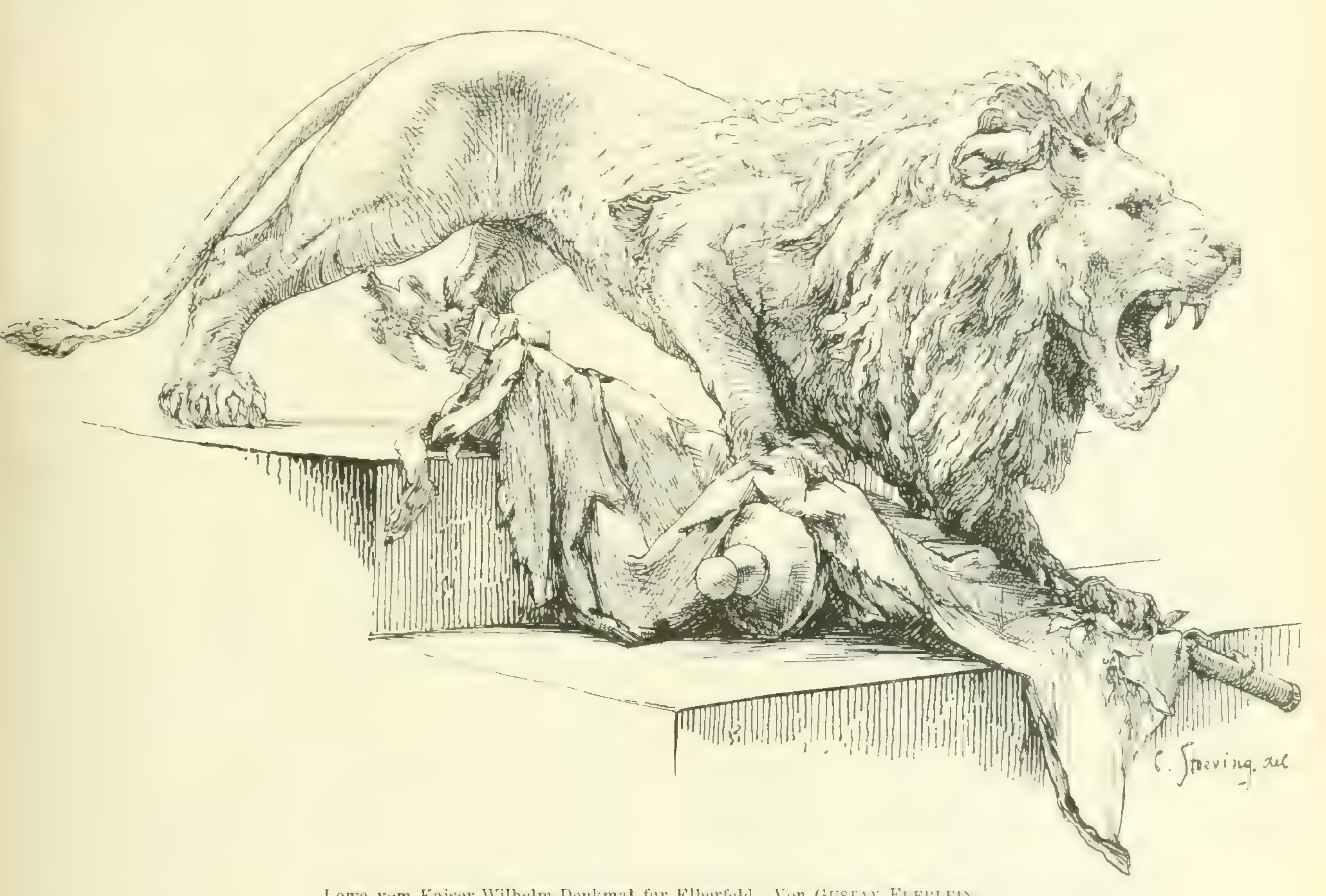
Erinnerung lebt. Er hatte zum Wettbewerb zwei Entwürfe eingeliefert, einen, der den Kaiser in idealer Imperatorentracht unbedeckten Hauptes, und einen hat sich für den andern entschieden, und die Vertreter des neuesten, aus dem Naturalismus entsprungenen Idealismus haben darob gemurrt. Die Streit-

frage ist gerade hundert Jahre alt. Auf einer in den Jahren 1791 und 1792 ausgeführten Reise nach Kopenhagen, Stockholm und Petersburg gelangte der alte Schadow zu der Überzeugung, dass jeder geschichtlichen Persönlichkeit bei ihrer bildnerischen Darstellung das von ihr getragene Kleid zu geben sei, und darin fand er eine kräftige Stütze in der Königin Luise, die einmal äußerte, dass ihr Mann nicht griechischen und römischen, sondern preußischen Generalen Statuen setzen wolle, und sie müsse man doch durch die Tracht von jenen unterscheiden können. Dass diese Auffassung schließlich zur alleinigen Geltung kam, wird in den Handbüchern der Geschichte wie der Kunstgeschichte als ein ruhmvoller Sieg des modernen Realismus über die zum gedankenlosen Schematismus erstarrte Afterkunst des 18. Jahrhunderts gepriesen, und jetzt, da wir uns seit Jahrzehnten dieser Errungenschaft freuen, kommen Bildhauer, Maler und Ästhetiker, die diesen Wahrheits- und Wirklichkeitstrieb für den Hemmschuh jeglichen idealistischen Strebens erklären und mit griechischem und römischem Aufputz, mit barocken Allegorien und schwülstigen Emblemen einen Aufwand treiben, der die kühnsten Wagnisse der Barock- und Rokokokunst oft in den Schatten stellt. Es ist eine Jronie der Weltgeschichte, dass diese Reaktion auf künstlerischem Gebiet gerade um dieselbe Zeit auftritt, wo die Reform des öffentlichen Unterrichts das Studium und das erzieherische Vorbild des klassischen Altertums beschränkt und die vaterländische Geschichte als den Angelpunkt der Jugendlehre hingestellt hat. Die moderne realistische Marinemalerei und der bombastische Stil in der Plastik sind Gegensätze, deren natürlichen Zusammenhang auch der geschmeidigste Kulturhistoriker schwerlich begründen oder auch nur erklären kann. Dass der Sohn der Königin Luise in dieser Kostümfrage mit seiner Mutter übereinstimmte, dass der Begründer des neuen deutschen Reiches sehr unangenehm berührt wurde, wenn er auf seinen Reisen Abbilder seiner Person in der römischen Tracht der Kaiser des alten Reiches sah, das wissen alle, die in seiner Umgebung gewesen, aus seinem eigenen Munde. Es wäre also nicht nur eine Verleugnung eines Jahrhunderts künstlerischer Entwicklung, sondern auch eine Verletzung der Pietät gegen den großen Kaiser, wenn man ihn in einer Phantasietracht, in pathetischem Aufputz — ihm, dem jedes Pathos verhasst war — auf einem sich aufbäumenden oder gar von Siegesgöttinen geführten Rosse monumental verewigen wollte. Neben der ernsten hat diese Art der Auffassung auch eine komische Seite. Wir leben in einer Zeit, wo die archäologischen Studien zu einer bisher noch nicht erreichten Blüte gediehen sind. Wir jubeln auf, wenn in Griechenland eine Thonfigur gefunden wird, an der man erkennen kann, wie die Griechinnen ihren Peplos genestelt haben, oder wenn in Mainz ein römischer Soldatenschuh zum Vorschein kommt, an dem noch alle Riemen vorhanden sind. Und wir, die wir es in der historischen Treue so herrlich weit gebracht, sollen uns dem Geschrei einiger nervöser Heißsporne fügen und unsere großen Männer in phantastische Hüllen stecken, nur weil ein unkontrollirbarer Mantel und ein Lorbeerkranz leichter zu bilden sind als eine Uniform und ein Helm?

Noch scheint es freilich, als ob diese allerneueste Richtung in der Praxis d. h. bei denen, die über die Ausführung von öffentlichen Denkmälern zu entscheiden haben, keinen Anklang findet. Wenigstens bietet unsere Ausstellung außer einigen Entwürfen kein Beispiel dafür. In allen bereits ausgeführten oder für die Ausführung bestimmten Denkmälern ist vielmehr streng an dem Realismus der historischen Erscheinung festgehalten worden, so z. B. in der bronzenen Reiterstatue Kaiser Wilhelms I. für Siegen von *Friedrich Reusch* in Königsberg, in der stehenden Figur des Kaisers für das Denkmal in Oppeln von *Max Wiese* in Hanau, in den zu einer Gruppe vereinigten Figuren der Kaiser Wilhelm I. und Friedrich III. für ein Denkmal in Angermünde von *Albert Manthe,* in der kolossalen Bronzebüste Victor von Scheffels für Karlsruhe von *H. Volz* und in der in lebhafter Bewegung vorwärts schreitenden Kolossalfigur des Prinzen Friedrich Karl (Modell für das in Görlitz errichtete Denkmal) von *Franz Ochs.* Auch *Gerhard Janensch,* der mit der Ausführung einer Marmorstatue von Carstens für die Vorhalle des Berliner Museums beauftragt worden ist, ist es nicht in den Sinn gekommen, den begeisterten Vorkämpfer für die Wiederbelebung der antiken Kunst in Toga und Pallium darzustellen. Er hat ebenso glücklich die Tracht vom Ende des 18. Jahrhunderts behandelt wie *Max Wiese* in seiner Statue Schlüters, die für denselben Aufstellungsort bestimmt zu sein scheint, die vom Anfang des Jahrhunderts.

In Bildnissen jeglicher Art und in freien Schöpfungen haben sich die Vertreter des Naturalismus in der deutschen Bildnerei mit wenigen Ausnahmen so maßvoll und besonnen verhalten, dass man auch aus diesen, von Komitees und Jurors unbelästigten Feldern für die Zukunft eine gute Ernte erwarten

darf. An schönen und edlen Früchten fehlt es schon jetzt nicht. In der in einem Lehnstuhl sitzenden, nach vorn geneigten Figur des „Philosophen von Sanssouci in seinen letzten Stunden“, (s. d. Abbild.) an dessen innerem Auge die Thaten seines Lebens noch einmal vorüberzuziehen scheinen, hat *Harro Magnussen* seine in der Schule von R. Begas gebildete Naturanschauung und Formenbehandlung, die sich in seinen bisherigen Schöpfungen, meist Ideal- und Porträtbüsten, sehr ungestüm gebärdet hatten, mit einem feinen, alle Extreme aus-



Löwe vom Kaiser-Wilhelm-Denkmal für Elberfeld. Von GUSTAV EBERLEIN.

gleichenden Stilgefühl geläutert. Aus den gramdurchfurchten Zügen des großen Königs glaubt man das bittere Ergebnis, den letzten Schluss aller Welt- und Lebensweisheit herauszulesen, dass auch der größte Name und die ruhmvollsten Thaten vor dem Tode eitel Schall und Rauch sind, und um die Lippen zuckt noch etwas von dem Trotze des großen Menschenverächters, der einsam starb, wie er in seinem Herzen einsam lebte. Nächst dem Franzosen Houdon, dessen künstlerische Bedeutung erst durch die Forschungen und Entdeckungen der letzten Jahre in ihrem vollen Umfange erkannt worden ist, wüssten wir keinen Bildner zu nennen, der dem geistigen Wesen eines großen Mannes des 18. Jahrhunderts so vollkommen gerecht geworden ist, wie Harro Magnussen, dem es geglückt ist, in der eindringlichen Charakteristik des Greisenhauptes die Summe eines ganzen Lebens zu ziehen.

Ein nicht geringeres, aus unbefangenem, von keiner Manier und von keiner Schulmeinung beeinflusstem Naturstudium erwachsenes Meisterwerk ist die auf einem Ruhebett hingestreckte Figur eines nackten, schlafenden Mädchens in erster jungfräulicher Blüte von *Robert Toberentz*, der geraume Zeit zwischen akademischer Strenge und einem maßvollen Naturalismus hin- und hergeschwankt ist, bis er sich letzterem völlig hingab. Seine erste reife Frucht war die nackte Gestalt einer griechischen Bildhauerin, die auf einem niedrigen Sitze hockend mit lächelnder Miene die letzte Hand an die von ihr geformte Thonstatuette des Allbesiegers Eros legt. Im vorigen Jahre sahen wir diese Figur zuerst in leichtgefärbtem Gipsmodell. Jetzt ist die Ausführung in warmgetöntem Marmor ausgestellt, die in allen Teilen den Schein blühenden Lebens wider-

spiegelt. Noch enger ist der Anschluss an die Natur in der Gestalt des schlafenden Mädchens (s. d. Abbildung). Wenn man die zarten Hände und Füße, die Arme und Beine bis in alle Einzelnheiten prüft, ist man zu der Meinung versucht, hier eines der Ergebnisse vor sich zu sehen, die französische Bildhauer durch Abgüsse über der Natur zu erreichen wissen. Aber diese kaum noch zu übertreffende Feinheit der Durchführung erstreckt sich auch auf die übrigen Teile des Körpers, so dass der Gedanke an Hilfsmittel, die dem nachbildenden Künstler den schwierigsten Teil seiner Arbeit abnehmen, ausgeschlossen ist. Nicht kleiner als das Verdienst vollendeter Nachahmung der Natur ist die geistvolle, von höchster Anmut erfüllte Komposition anzuschlagen, deren koloristische Wirkung noch durch die Ausführung in edlem Material (weißem Marmor für die Figur, versilberter und oxydirter Bronze für den Stuhl und farbigem Marmor für den Sockel) erhöht werden wird.

In derselben naturalistischen Stilrichtung bewegt sich im allgemeinen auch die Gruppe „Mignon und Felix“ nach einem Motive aus Wilhelm Meisters Lehrjahren von *Ernst Seger* in Charlottenburg. Sie hat aber ein eigenartiges Stilgepräge, das mehr nach der malerischen als nach der plastischen Seite neigt. Man hat die Empfindung, als sei eine der weichlich-empfindsamen Porträtgruppen von Reynolds oder Lawrence in Marmor übertragen worden, womit nur der allgemeine Eindruck angedeutet, nicht etwa die Originalität der Schöpfung bezweifelt werden soll.

Die Porträtbildnerei hat ganz hervorragende Werke in der in Bronze gegossenen Halbfigur des Grafen Moltke von *Otto Lessing*, in der lebensprühenden Büste des Dichters Hermann Allmers von *Harro Magnussen*, in der Statuette des Fürsten Karl Anton von Hohenzollern und der Büste Karl Geroks von *Adolf Donndorf*, in den anmutigen Damenbildnissen in Relief auf einem Notenblatt und einer Palette von *Christian Lehr* d. j., in der Halbfigur eines alten, die Pfeife stopfenden Fischers von *Ludwig Manzel*, der auch eine geist- und humorvolle Allegorie der Tagespresse in Form einer figurenreichen, lebhaft bewegten Gruppe ausgestellt hat, und in der Bronzegruppe „Mutter und Kind“, die trotz ihrer indifferenten Bezeichnung den Eindruck eines Porträts macht, von *Wladislaus Marcinkowski* aufzuweisen.

Zu noch größerer, auch durch glückliche und geistreiche Erfindung gehobener Virtuosität hat sich — zumeist unter dem Einfluss der Italiener — die deutsche Kleinplastik in Bronze, Terrakotta, Marmor und Gips entfaltet. Ihre Schöpfungen würden den Vergleich mit den Italienern auch dann nicht zu scheuen haben, wenn mehr Italiener auf der diesjährigen Ausstellung vertreten wären, als es der Fall ist. Es sind ihrer nur drei: *Orazio Andreoni* mit zwei sitzenden Figuren eines jungen Mohren und einer Mohrin in vollkommen naturalistisch gefärbter Terrakotta, die aber wegen des kleinen Maßstabes keineswegs den Eindruck bemalter Wachsfiguren machen, *Fernando Brusaglino* aus Alessandria mit der lebensgroßen Figur eines im Lehnstuhl liegenden, jungen Mädchens, in dem der Bildner das letzte Stadium der Schwindsucht mit einer grauenerregenden Naturwahrheit verkörpert hat, und *Costantino Barbella* mit der Bronzestatuette eines Knaben, der alle Kraft anwendet, um eine Champagnerflasche zu entkorken. Wir freuen uns, aus unserer Ausstellung zu erfahren, dass die jungen deutschen Bildhauer in ihren kleinen Genrefiguren und -gruppen ebensoviel Anmut, ebensoviel technisches Geschick, ebensoviel Sinn für malerische Wirkung, aber noch mehr Geschmack und Phantasie zu entfalten wissen, so besonders *Leopold Nowak* in Hanau in den Bronzegruppen „Venus und Amor“ und „Bacchantin und junger Bacchus,“ die die frohsinnige Unbefangenheit der Antike mit der höchsten Verfeinerung modernen Wirklichkeitssinnes verbinden, *Paul Aichele* in der Gestalt einer gefesselten Sklavin, *Eduard Weber* in dem Figürchen eines nackten Mädchens, das schalkhaft lächelnd einen großen Pantoffel betrachtet, *Theodor Bausch* (Stuttgart) in der Bronzestatuette eines italienischen Jünglings in Renaissancetracht, der seine florentinische Klinge für den ersten Waffengang prüft, *Berwald* (Schwerin) in zwei nackten Knabengestalten, die eine Amphora heben, *Eugen Boermel* in zwei „Hans“ und „Grete“ genannten Kinderfigürchen, *Bergmeier* in einem vortrefflich komponirten, reich von mythologischen Figuren belebten Tafelaufsatz, *Otto Glauflügel* in der Figur eines jungen italienischen Austernverkäufers und der eines musizirenden Narren, *Wilhelm Haverkamp* in der Bronzegruppe zweier Satyrn, die einen „Bockssprung“ machen, *Franz Iffland* in den Figuren eines Reiftreibers und einer Schnurspringerin, *Max Unger* in der graziösen Figur einer Tänzerin, *Fritz Zadow* in einer nackten weiblichen Figur, die ins Bad steigen will, und die Tierbildner *Richard Rusche* und *Max Landsberg*.

Der Umkreis der deutschen, insbesondere der Berliner Plastik begreift das Größte und das Kleinste,

aber auch alle zwischen diesen Endpunkten liegenden Stadien. Auch der, der sich durch den immer stärker werdenden Einbruch des krassen Naturalismus in die französische Plastik nicht von der Meinung ihrer Überlegenheit über alle anderen abbringen lässt, wird der deutschen Bildhauerkunst die Anerkennung nicht versagen dürfen, dass sie an Universalität der französischen am nächsten kommt. Sie hat das Zeug, die französische zu überflügeln, wenn nicht alles bei uns an der erbärmlichen Geldfrage hinge, die in Paris Nebensache ist, wenn es sich um Förderung der Kunst handelt.

ADOLF ROSENBERG.

BILDNISSE VON BERNHARD STRIGEL.

MIT ABBILDUNGEN.



EIN weibliches Brustbild von Strigel im *Metropolitan Museum of art zu New-York*, dort unter dem Namen Lucas Cranachs d. j., ist bisher unbekannt geblieben, obwohl es seit d. J. 1871 in einer ausgezeichneten Radirung der ersten und leider einzigen Lieferung von Jules Jacquemarts Galeriewerk: The Metropolit. Mus. of art. A Series of Etchings, London, Colnaghi & Co. (Taf. 8) vorliegt. Die Dargestellte, eine jüngere Patrizierin, sitzt in Dreiviertelansicht nach links gewandt vor einer Damasttapete, an einem schräg gegen die Bildfläche stehenden Fenster mit Ausblick auf eine Seelandschaft. Sie trägt ein rund ausgeschnittenes Brokatleibchen mit breiter Sammet- oder Pelzverbrämung und Brustlatz von spanish work, an dem eine um die Schultern geschlungene Goldkette befestigt ist; reiches Halsgeschmeide mit herabhängendem Kleinod und als Kopfputz eine hohe, mit einem Stirnbehang versehene Haube, von der ein langer Schleier auf die rechte Schulter niederfällt, vervollständigen die Modetracht. Die übereinander gelegten Hände, von denen die Linke in dem weiten Trichterärmel aus Sammet völlig verschwindet, ruhen auf einer Tischecke, die den äußersten Vordergrund links bildet. (Siehe die Abbildung). — Schon die bei Strigel typisch wiederkehrende Anordnung mit dem Lichteinfall von links (heraldisch rechts), noch mehr seine charakteristische, auch in Bildnissen nicht unterdrückte Formbezeichnung: die breitflächigen Gesichtzüge, die Zeitblomisch gestreckte Nase, das kleine Kinn, Details wie das Verstecken der einen Hand, endlich die, nach der stilgetreuen Reproduktion Jacquemarts zu schließen, leuchtend klare und saftige Farbe verraten den wahren Urheber unseres Porträts, das jedenfalls zu den besten des Meisters und wie die Mehrzahl derselben in seine Spätzeit gehört. Am nächsten steht es dem Frauenbildnisse im Innsbrucker Ferdinandeum (Phot. von Gratl) und dem Porträt der Kaiserin Maria Blanka, ehemals bei Graveur Seitz in München (Abb. Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften, 2. Aufl. Bd. VII, Taf. 450, von dem sich eine mittelmäßige Kopie, früher in der Ambraser Sammlung, jetzt im Saal XVI des Kunsthistorischen Museums in Wien befindet; nur erscheint die Auffassung des New-Yorker Bildes um ein Gutteil lebensvoller und durch die Übereckstellung des Beiwerks malerischer, die Durchbildung z. B. der rechten Hand um einen Grad verständnisvoller und eingehender als sonst bei dem Memminger Maler, dessen Werk durch dieses Stück eine schätzbare Bereicherung erfährt. Und auch für die Wandergeschichte der alten Bilder ist die Thatsache, dass ein so „hoher Schwabe" wie Strigel einmal europamüde geworden, nicht ohne Interesse. Nach einem Berichte im Repertorium für Kunstwissenschaft VII, 426 stammt das Porträt aus der altberühmten Wiener Sammlung des Grafen Festetits, in deren Auktionskatalog v. J. 1859 es indes nicht verzeichnet steht, F. Harck, Repertorium XI, 73 versetzte das Bild irriger Weise in die Nürnberger Schule.

Bei Anlass dieses transatlantischen Strigels mögen zwei weitere mit dem Meister in Verbindung stehende Arbeiten Erwähnung finden, die Rob. Vischer in Verfolg seiner eindringenden Studien über denselben kürzlich in wertvollen, leider an abgelegener Stelle veröffentlichten „Beiträgen zu einer Kunstgeschichte von Memmingen" (Allgäuer Geschichtsfreund 1889—1890)



Bildnis eines jungen Patriziers. Von B. STRIGEL.
Wien, Privatbesitz.

nachgewiesen hat. Das *Doppelbildnis Friedrichs III. und seiner Gemahlin Eleonore von Portugal* im Kaisersaale der Praemonstratenser-Abtei *Wilten* bei Innsbruck ist zwar keine eigenhändige Leistung Strigels, wie Vischer, der das hochgehängte Gemälde nur aus der Entfernung besichtigen konnte, annimmt. Die beiden einander zugekehrten Halbfiguren sind vor einem Fenster mit zurückgeschlagenen Gobelinvorhängen dargestellt, im Hintergrunde Wien mit dem Stephansturme, zu ihren Häupten die Hauswappen, am unteren Rande in lateinischer Sprache und Goldmajuskeln Namen und Titel des kaiserlichen Paares. Wir haben es mit einer Leinwandkopie aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wahrscheinlich von einem der für die Porträtgalerie Erzherzog Ferdinands auf dem nahen Schloss Ambras beschäftigten Maler zu thun. Diese Nachbildung vermittelt uns aber die dankenswerte Bekanntschaft eines bisher verschollenen, gewiss nach älteren Vorlagen verfertigten Originals des Hofmalers Kaiser Max' und bestätigt neuerdings seine für den Oktober des Jahres 1520 urkundlich feststehende Anwesenheit in Wien, vorausgesetzt, dass die Stadtansicht im Hintergrunde nicht etwa einem Prospekte entlehnt ist. Noch weniger kann,



Bildnis einer vornehmen Dame. Von B. STRIGEL
New-York, Metropolitan-Museum. (Nach einer Radirung von Jacquemart)

beiläufig bemerkt, das von W. Schmidt, Repertorium XIV, 261 dem Strigel zugeteilte Marienbild des Stiftes mit dem Datum 1521 auf den Namen des Meisters Anspruch erheben; diese wunderliche Darstellung des „Hortus conclusus", eine Art gemalter Litanei ist tirolisch und wohl ein Produkt der Brixener Schule, nächstverwandt der „Mater speciosa" des Ferdinandeums (No. 46).

Zu den mehrfach vorkommenden Wiederholungen des *Porträts Maximilians* im Kaiserornate von Strigel, von welchen die Pinakothek die beste besitzt (No. 191), fügt Vischer am gleichen Orte eine tüchtige Werkstattarbeit in der Bildersammlung des Klosters *St. Florian* bei Enns hinzu; ein anderes, bisher übersehenes Exemplar befindet sich im Stifte *Herzogenburg* in Niederösterreich, (Tschischka, Kunst und Altertum, S. 81). Auch das von Vischer, Jahrb. der preußischen Kunstsammlungen VI, 83 der Werkstatt Strigels zugeschriebene Maxporträt im Besitze Herrn von *Grebmers in Dietenheim bei Bruneck* (Tirol), dessen merkwürdig freie, koloristische Behandlung über die Entwicklungsgrenze des Meisters hinauszugreifen scheint, verdiente größere Beachtung, als es bisher gefunden. Das Hüftbild (82 × 56 cm.) zeigt den Kaiser auf rotem Grunde in Vorderansicht,

die Krone auf dem Haupte, in Goldrüstung unter dem durch die Ordenscollane des goldenen Vließes zusammengehaltenen Mantel mit Randstickerei von Perlen; die Linke hält das Schwert, die Rechte mit dem Scepter ist auf ein Polster gestützt. — Die vorerwähnte Münchener Darstellung des „letzten Ritters" hat Fr. Schlegel, der sie in der Wallraffischen (soll wohl heißen Boisserée-Sammlung) sah, in seinen „Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst" (Sämtliche Werke, Wien 1823, VI, 210 ff.) zu einer einlässlichen Schilderung angeregt, in der er das Porträt mit romantischer Begeisterung als eine der höchsten Offenbarungen altdeutscher Malerei, als „symbolisches Bildniss" und „Heldengemählde" pries [1]).

ROB. STIASSNY.

1) Als Gegenstück zu dem New-Yorker Bildnisse bringen wir eine Reproduktion des vorzüglichen *männlichen Porträts* vormals in der Sammlung F. Lippmann, derzeit bei Prof. *v. Angeli* in Wien, über welches diese Zeitschrift IX, 156 und Jahrbuch d. preußischen Kunstsammlungen VI, 95 zu vergleichen sind. — Der andere Strigel der Sammlung Lippmann, ein Frauenporträt von 1528 (s. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen II, 61) ist neuerdings aus dem Besitze des Frl. v. Przibram in jenen des Herrn M. Hekscher in Wien übergegangen.

EIN BILD VON PAUL POTTER IN DER GALERIE WEBER IN HAMBURG.



AUFGEFORDERT von dem Besitzer des Bildes, der als kunstverständiger Sammler weithin bekannt geworden ist, und dessen schöne Galerie in diesen Tagen von der Hand Wörmanns einen trefflichen Katalog erhalten hat, begleite ich sehr gerne das hier nach einer Radirung von Ph. Zilcken veröffentlichte Gemälde eines jungen Grauschimmels von Paulus Potter mit einigen erläuternden Zeilen.

Das Bild gehört, wie Jahreszahl und vollendete Technik beweisen, zu den letzten Werken des früh verstorbenen Meisters. Aber wer meint, eins jener kleinen Pferdebilder desselben vor sich zu haben, wie sie in größerer Zahl bekannt geworden sind, der irrt. Es ist ein größeres Werk des Künstlers auf Leinwand, dessen Breite innerhalb des Rahmes 1,99 m. und dessen Höhe 1,55 m. beträgt. Dasselbe ist somit jenen wenigen Gemälden anzureihen, in denen er über das kleine Format, in welchem er sonst den vollen Zauber seiner Kunst entwickelt, hinausgegangen ist, bekanntlich im Stier des Mauritshuis, im Reiter der Galerie Six-Hillegom und in der Bärenjagd des öffentlichen Museums zu Amsterdam. Dem entspricht auch die technische Behandlungsweise, sie ist breiter als auf seinen kleineren Bildern und erinnert in vielen Teilen auffallend an die Zeichnung und Modellirung der Formen auf dem berühmten Bilde im Haag, das Potter sechs Jahre früher gemalt hat. Ein einzelnes Tier in solcher Größe darzustellen, dazu wird ihn wahrscheinlich ein Auftrag von dem Besitzer des Pferdes bewogen haben, der in dieses verliebt war. In der That ist denn auch der junge Grauschimmel, den wir vor uns sehen, ein Pferdeporträt im eminentesten Sinne des Worts. Schade nur, dass die Radirung, die sonst recht gut ist, den malerischen Werten des Gemäldes nicht völlig gerecht wird. Letzteres zeigt den Künstler als Tiermaler par excellence, der in die Gattung, die Rasse und in das Individuelle einzudringen versteht, wie nur einer. Man sieht es dem Bilde an, dass sich der Künstler während der Arbeit gerade so in das Tier verliebt hat, wie vorher der Besitzer, und man weiß ja auch, dass es echten und rechten Tiermalern so und nicht anders ergeht. Das Pferd lebt gleichsam im Originalbilde, man fühlt es, dass es nicht bloß jung und elastisch, sondern auch feurigen Temperaments ist, obwohl es ruhig vor dem Beschauer steht. Gleich beim ersten Anblicke übte es auf den Verfasser dieser Zeilen einen bestrickenden Eindruck aus, der Kopf mit seinen klar und klug blickenden Augen hat im Gemälde etwas, was den Beschauer nicht wieder loslässt, und die Modellirung des Leibes ist von meisterhaftester Durchführung und von eminent plastischer Wirkung. Kurzum, eingehende Betrachtung überzeugt schnell davon, dass die Arbeit


Paulus Potter. f. 1653.



eines Künstlers von vollendeter Reife verliegt, der sich in Bezug auf die Wiedergabe eines Tierporträts bei jedem Quadratzoll gewissenhafteste Rechenschaft abgelegt hat. Die alte edle Rasse, welcher das Tier angehört, soll in einigen Gegenden der Niederlande erhalten geblieben und gegenwärtig als Luxuspferd in Paris beliebt geworden sein. Pferdekenner wissen übrigens den Reiz, den die Eigenart des Tieres ausübt, auch in der Radirung zu erkennen, wie der Verfasser hier an einigen auf diesem Gebiet gut bewanderten Landsleuten erfahren hat. Dieser Reiz ist es denn auch, welcher über den Mangel einer größeren Szenerie im Bilde hinweghilft. Letztere würde bei irgend welchem bedeutsameren Hervortreten gestört haben, Besteller und Maler des Bildes wollten sie nicht. Nur die Rasse und das Individuum sollten alle Aufmerksamkeit auf sich ziehen, und daher tritt die einfache Landschaft, bestehend in einer ebenen Weide, einer Allee und einigen Bauernhäusern, mit aller jener Bescheidenheit zurück, die wir auch von anderen Tierbildern des Meisters her kennen, in denen er gleiche Zwecke verfolgt.

Von den eben angedeuteten Gesichtspunkten aus können wir dem Besitzer zur Erwerbung des schönen Gemäldes aufrichtig Glück wünschen. Wie andere Bilder von Potter, ist auch dieses bisher in der Fachlitteratur nicht bekannt geworden. Es gehörte früher der Sammlung Weil-Picard an und war 1885 in Paris ausgestellt, nachdem Durand-Ruel es übernommen hatte. Von diesem gelangte es, durch weitere Atteste der bekannten Pariser Experten Ferral und Pillet vom 10. April 1885 gestützt, in den Besitz des Rotterdamer Kunstklubs. Der Geschäftsführer des letzteren, Jos. de Kuyper, überließ es Herrn Weber. Wo es früher gewesen, ist bis jetzt nicht ermittelt. Eine Sage geht, dass Napoleon I dasselbe einem deutschen Schlosse entführt habe.

In einem Briefe vom 29. Febr. d. J. an Herrn Jos. de Kuyper in Rotterdam schreibt Herr Durand-Ruel in Paris, dass die Kaiserin Katharina das vorstehend geschilderte Gemälde der Galerie Weber besessen und später einem russischen Großen zum Geschenk gegeben habe. Von diesem sei es in die Familie Kragowen gelangt. Ein Mitglied der letzteren, das politischer Gründe halber flüchtig geworden, habe es mit seiner ganzen Kollektion nach Paris gebracht, wo man es in dessen Wohnung zusammen mit einer großen Fülle guter holländischer und vlämischer Bilder habe bewundern können. Aus den Händen des Herrn Kragowen gelangte das Bild in die Sammlung des Herrn von Rochefort, des bekannten Politikers, der auch als Kunstfreund einen Ruf genießt. Von Herrn Rochefort erwarb es Herr Weil-Picard, von diesem Herr Joseph de Kuyper und von letzterem Herr Konsul Weber.

Schwerin, im Februar 1892. *SCHLIE.*

DIE HAUPTGRUPPE DER LANDSCHAFTER AUF DER DÜSSELDORFER PFINGSTAUSSTELLUNG.



SEIT einer Reihe von Jahren schon ist in der Düsseldorfer Malerei die Landschaft bedeutend hervorgetreten. Die größte Zahl der tüchtigen Leistungen auf den Ausstellungen hat immer ihrem Gebiet angehört. Wie ein Riese ragt aus der früheren Zeit *Andreas Achenbach* empor. Er erfasst eine gewaltige Natur in poesievoller mächtiger Weise. Neben ihm steht sein Bruder *Oswald,* welcher mit den reichen bunten Farben des Südens arbeitet, aber über dem brillanten Feuerwerk derselben zu leicht die Größe der Auffassung vergisst. Als Nachhall der Düsseldorfer klassischen Zeit blieb die Vorliebe für schöne Motive, welche dem Auge wohl gefielen; man zeichnete und komponirte die Landschaft sorgfältig, Form und Farbe kamen erst in zweiter Linie, und man bekümmerte sich nicht um manche Unwahrheiten derselben. Dagegen erfolgte vor etwa dreißig Jahren eine Reaktion. Jüngere Leute, vor allem *Irmer, Kröner* und *Dücker* thaten sich zusammen, um der Natur genauer nachzugehen, dieselbe mit einem frischeren Auge zu studiren. Naturwahrheit im Einzelnen und in der Erscheinung des Ganzen wurde das Ziel. Erschien ihre Beobachtung auch manchmal nüchtern und reizlos, sie hatten viel ge-

lernt, ein neues entwicklungsfähiges Element in die Kunst gebracht, und während sie im folgenden die Führung behielten, hörten sie nicht auf, den von ihnen geschaffenen Grund auszubauen und mit den Schülern, die unter ihrer Leitung heranwuchsen, zu lernen. Somit haben sie das große Geheimnis alles wirklich fruchtbaren Schaffens entdeckt, mitzugehen und im Werden nicht aufzuhören. *Eugen Dücker* erhielt durch seine Professur an der Akademie seit 1872 Gelegenheit, sein bedeutendes Lehrtalent zu bethätigen, und fast alle die zahlreichen Landschafter und namentlich diejenigen, welche heute die Zierde der Düsseldorfer Schule bilden, sind mehr oder minder direkt seine Schüler. Neben diesen Meistern hat *Ludwig Munthe* auf die jüngeren Düsseldorfer Landschafter gewirkt und zwar besonders im Ton und im Farbengeschmack. Im letzteren Sinne hat er eine ähnlich anregende Wirksamkeit geübt wie Wilhelm Sohn auf figürlichem Gebiet. So wie er versteht es keiner, die Luft zwischen den Beschauer und die Gegenstände zu schieben, das lockere, feine Flimmern gegen den Horizont so lebendig zu geben; ein höchst empfindliches Feingefühl für die Art des Vortrages zeichnet ihn aus.

Die *Pfingstausstellung* des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen pflegt nur die Nachlese zu bringen von der größeren Ausstellung zu Ostern. Die diesjährige Osterausstellung war geteilt, zur Hälfte in der Kunsthalle, zur Hälfte bei Schulte in feindlicher Gegenüberstellung, entsprechend der Spaltung, welche die Künstlerschaft in Alte und Junge, weniger dem Lebensalter als dem künstlerischen Standpunkte nach, geteilt hatte. Harte monatelange Kämpfe waren vorhergegangen, dieselben schienen die künstlerische Kraft gestärkt zu haben, jeder hatte sein Bestes gethan, und das Resultat waren zwei Ausstellungen, welche sich über das Niveau der früheren erhoben. Diese größere Anspannung im Schaffen scheint anzuhalten, auch die diesjährige Pfingstausstellung, in welcher sich die Alten und Jungen auf dem neutralen Boden des Kunstvereins wieder zusammen fanden, zeigte nicht den Charakter einer Nachlese. Schon der Zahl nach überwog in dieser Ausstellung bei weitem die Landschaft, und ihre Bedeutung verdankte die Ausstellung zum guten Teil den jüngeren Landschaftern, die ziemlich vollzählig vertreten sind.

Während *Dücker* vor einigen Monaten mit zwei jugendfrischen Landschaften neuerdings den Beweis gegeben hatte, dass er nicht vergebens mit der jüngeren Generation zusammenlebt, zierte die Pfingstausstellung ein vortreffliches Bild von *Karl Irmer*. Weite Felder, von denen das Getreide eingebracht wird, breiten sich vor dem Blick aus. Links ein ärmliches Gehöft. Die untergehende Sonne steht hinter dem Beschauer und wirft ihr rötlich warmes Licht auf das Rotbraun und das Goldgelb der Ährenfelder, während hinten am Horizont der Mond aufsteigt, den blauen Himmel kalt dagegen stehen lässt und die warmen Töne des Vordergrundes wirksam überstrahlt. Das Ganze aber hat die Poesie des Abends. *Munthe* brachte zwei kleine feine Bilder. Seine direkte Wirksamkeit als Lehrer ist gehindert worden durch die enge Begrenzung, die er sich im Thema seiner Landschaften auferlegt hat, und die ewige Wiederholung derselben oder ähnlicher Motive ermüden.

Ziemlich eng an die fette kräftige Farbe Dückers schließt sich *Ad. Schweizer* an. Früher malte er vorwiegend Winterlandschaften, Waldwege im Schnee; auch jetzt hat er denselben noch nicht entsagt, ein Beispiel davon befand sich in der Ausstellung, aber mit größerem Glück hat er sich seit einigen Jahren in norwegischen Motiven versucht. Zwei große Bilder dieser Art waren in der Ausstellung. Sie betonen eine in der Landschaft selbst liegende Stimmung. Darin sekundirt ihm auch *Wansleben*, der poetisch gestimmte Sumpflandschaften malt, die immer zu den wirksamsten Stücken der Ausstellungen gehören.

Die meisten anderen jüngeren Landschafter aber gehen nüchterner zu Werk. Sie betrachten die Natur nicht vorwiegend mit den Augen des Dichters, sondern eher des Naturforschers. Nicht gleichsam die Seelenstimmung einer Landschaft suchen sie wiederzugeben, sondern Luft- und Lichtstimmung, wie sie durch die Beschaffenheit der Atmosphäre hervorgebracht werden, sind ihnen die Hauptsache. Was dabei von Poesie herauskommt, ist ihnen recht, und sie unterscheiden darin sehr feine Nüancen. Die Einflüsse jener drei älteren Meister sind in manchem Sinne durch einen jüngeren Künstler auf sie übertragen worden, durch *Olaf Jernberg*. Derselbe, eine hervorragende künstlerische Kraft, hat es verstanden, was er in jenen Vorbildliches fand, zu einem einheitlichen Ganzen zu verschmelzen. Davon legt vor allem das Bild der Pfingstausstellung Zeugnis ab, auf welchem holländische Fischer am Strand beschäftigt sind, ihre Beute zu sortiren. Es ist die klare scharfe Luft der See mit ihrem blendenden Licht, welche die Figuren, die als für sich selbst wirkende Staffage auftreten, von allen Seiten um-

spielt; das ist mit warmer Empfindung gemalt und wirkt daher poetisch. Ein anderes Sonnenuntergangsbild ist auf Violett gestimmt und giebt mit einigen Figuren im verlorenen Profil die weite Ruhe und sinnende Stille des Abends an der See wieder. — In ähnlicher Weise verfährt der sehr begabte *Eugen Kampf.* Ursprünglich Schüler von Dücker hat er auch in Brüssel studirt, sich die alten Holländer tüchtig angesehen und ihnen den Reiz des poetischen Tones abgelernt. Dieser vortreffliche Künstler entwickelt sich immer reicher. Als Hauptstück brachte er diesmal eine holländische Landschaft hinter den Dünen. Eine Windmühle ragt mit ihren dunkeln Flügeln in den hellen Himmel empor, mehrere Häuser mit roten Ziegeldächern stehen eng an einander geschmiegt daneben, auf der spärlichen Weide grasen buntscheckige Kühe, in der Ferne aber verliert sich der Blick in die duftige Ebene, ein stumpfer Kirchturm taucht am Horizont aus dem Buschwerk empor. Es ist die helle klare Stimmung eines windigen Sommermittags. Mit kräftigem Empfinden ist die Größe in der Natur zum Ausdruck gebracht. Derselbe Künstler brachte noch zwei kleinere Landschaften. Er liebt die Herbststimmung und staffirt seine Bilder oft mit entlaubten Pappeln und Weiden, welche in den trüben Himmel aufragen, die malerische Wirkung derselben überschätzend. Sehr fein ist ein kleines Bild, welches ein Gehöft an einem feuchten Herbsttage darstellt, düstere Wolken ziehen darüber und nur im Hintergrunde wird ein Gebäude von einem hellen Sonnenblick getroffen. *H. Liesegang*, ebenfalls Schüler von Dücker, hat viel in Holland gelernt und malt seine Bilder noch mehr auf den Ton als Eugen Kampf, wozu ihm seine holländischen Kanalmotive Gelegenheit geben. Freilich muss man ihn nicht aus seinem großen Bilde der Pfingstausstellung kennen lernen, diesen Dimensionen ist er nicht gewachsen, und das Gemälde macht einen zerfahrenen Eindruck. Dagegen hatte er seinen vielen hübschen kleinen Bildern ein neues hinzugefügt. Ein Kanal, eine Windmühle und eine Hütte sind der Gegenstand desselben, eine ruhige, glatte, bleigraue Wasserfläche, rote Ziegeldächer, grüngelbliches Laub und ein silberner Luftton geben ein stillfriedliches Dasein wieder. Auch das Bildchen mit der Schafherde in der grünen Dünensenkung hat den reizvollen Silberton.

Vorwiegend eigen gebildet hat sich der sehr begabte und leicht arbeitende *H. Hartung;* er geht ziemlich von denselben Grundlagen aus wie jene drei älteren Meister, sich aus denselben aber ganz eigenartig und kräftig erhebend. Kampf und Liesegang holen sich ihre Motive aus Holland, er hat sich der rheinischen Landschaft zugewandt. Vielfach hat er den Frühling mit blühenden Bäumen gemalt, prachtvolle, große Gemälde, welche weite Stücke des Rheinthales darstellen, hat er geschaffen. Er liebt besonders die Stimmung nach dem Regen, so auch in seinem Waldthal mit der Wassermühle auf der Pfingstausstellung. Die Sonne ist wieder durchgebrochen, hat die Wolken aufgezehrt und glitzert jetzt in den Millionen von nassen Blättern der Waldbäume, der Sträucher und Kräuter; der blitzende Bach läuft rauschend über die Steine seines Bettes. Das alles ist pastos und sicher gemalt.

Wie Hartung, liebt *Hugo Mühlig*, ein geborener Sachse, die Stimmung nach dem Regen. Sein Hauptstudienplatz ist Hessen. Er hat sich unter Kröner gebildet und nimmt zwischen Hartung auf der einen Seite und Eugen Kampf und Liesegang auf der andern eine Art Mittelstellung ein, indem er breit und pastos malt wie der erstere, dabei aber mehr auf den Ton wie die letzteren. Noch heller wie bei Hartung ist bei ihm das Sonnenlicht in der feuchten Atmosphäre seiner offenen Ebenen. Sein Bild der Pfingstausstellung zeigte eine nach dem Regen glitzernde Wiese; in einem Bächlein läuft das Regenwasser ab, die Sonne ist mit aller Kraft durchgedrungen, und leuchtende Nebel steigen von der Wiese auf, welche sich im Hintergrunde zu lagernden Wolken verdichten. Ruhig sitzt der Schäfer mit seinem Strickstrumpf in der erquickten Landschaft, während die Schafherde emsig ihr Futter sucht. Hartung, Kampf und Liesegang bringen nur selten und spärlich Menschen- oder Tierstaffage, bei Mühlig aber tritt dieselbe stets bedeutend hervor. Diesem Künstler ziemlich nahe verwandt ist *E. Zimmermann*, welcher auf der Pfingstausstellung nicht vertreten war.

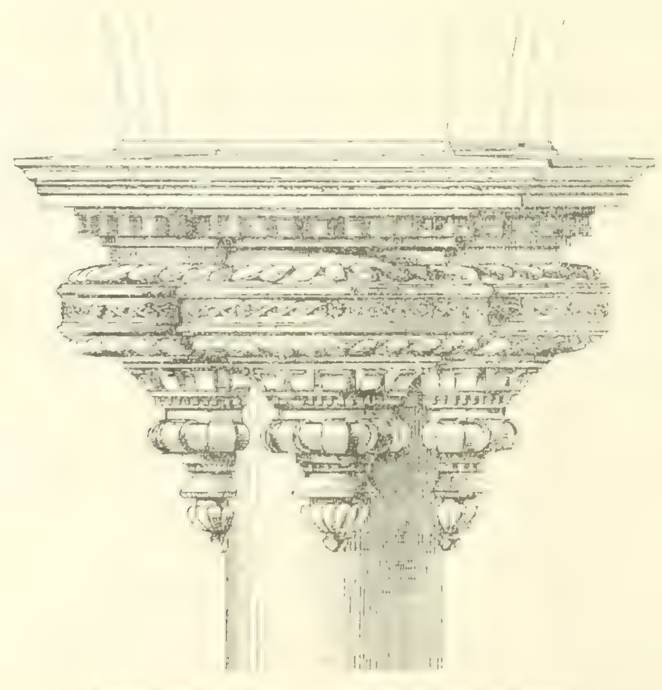
Auch *Ad. Lins* aus Kassel geht im Sommer nach Hessen und malt besonders in Willingshausen; er unterscheidet sich von den Genannten durch Verzicht auf den Ton und lässt die grüne Farbe der Vegetation in scharfem Licht dafür eintreten. Ein größeres Bild der Pfingstausstellung zeigte eine grüne Wiese, rückwärts durch Gehöfte unter hohen Bäumen abgeschlossen, eine Viehherde weidet auf der Wiese. Der Künstler neigt zu krassen Farben, in diesem Bild aber hält er gerade das Maß. Dagegen hat er in seinem kleineren das krasse Grün zu stark betont. Auf der Märzausstellung hatte er ein sehr reizvolles Bild, welches eine Gänseherde unter Bäumen darstellte, das Licht fiel fleckig durch das Laubwerk auf die Tiere, so dass scharfe weiße Lichter in dem scharfen

Grün standen. Das Bild war auf die Betrachtung aus einiger Entfernung berechnet und außerordentlich lebendig im Licht. Allen diesen Genossen reiht sich auch *H. Otto* an, welcher diesmal zwar gut, aber nicht besonders charakteristisch vertreten war.

Zu der hier besprochenen Gruppe von Landschaftern gehören nun noch einige andere, welche das Wasser bevorzugen. Mehr der älteren Richtung der drei grundlegenden Meister folgen die beiden Petersen, Angeln und Flensburg, beide Schüler von Dücker. *Petersen-Angeln* zeigt in seinen Marinen sogar deutliche Anlehnung an Andreas Achenbach, auch seine beiden Bilder der Pfingstausstellung mit Häusern am Meeresstrande in kaltem Mondlicht und mit warmer Beleuchtung innen oder in den Straßen verleugneten dieselbe nicht. *Petersen-Flensburg* hatte diesmal zwei Stadtansichten aus London gebracht. Unter Einfluss von Jernberg hat sich ein anderer Schüler von Dücker, der talentvolle *Gustav Wendling* gebildet und sich ganz der vorher besprochenen jüngsten Generation angereiht. Das bedeutendere seiner beiden Bilder auf der Ausstellung war in dem untern Raum tot gehängt. Es ist eine äußerst fein getonte Winterlandschaft. Er ist schon oft mit prächtigen wahren und poetisch getonten Wasserbildern hervorgetreten. *Erwin Günter* und *Karl Becker*, letzterer noch Schüler der Akademie, geben meistens hohe See mit Schiffen und halten sich bis jetzt noch ziemlich eng an ihren Lehrer Dücker. Becker war auf der Pfingstausstellung sehr gut vertreten und zeigt ein viel versprechendes Talent. Zum Schluss ist noch *Heinrich Herrmanns* zu nennen, der ebenfalls Schüler der Akademie unter Dücker ist und besonders Stadtansichten aus Holland, Grachten mit reicher Staffage und Dünendörfer giebt. Der sehr fleißige junge Künstler erweitert die Schule Dückers somit wieder nach einer andern Richtung. Sehr fein sind seine kleinen Dorfstudien, die großen Stadtansichten sind auf die bunten Farben berechnet.

Was die hier besprochene Gruppe von jüngeren Landschaftern besonders verbindet, ist, dass sie den Reiz der Atmosphäre erkannt und in ihre Bilder hineingezogen hat. In diesem Sinne gehört zu ihnen auch der hochbedeutende *Gregor von Bochmann*, der in stark ausgesprochener Eigenart neben Jernberg zu stellen und wohl der Allumfassendste in dieser Gruppe ist; die Pfingstausstellung brachte kein Bild von ihm. Wir haben uns auf einen ganz bestimmten Kreis von Künstlern beschränkt und das Auftauchen und die Wandlung neuer künstlerischer Ideen gezeigt. Alle, auch die älteren, arbeiten mit, jeder mit seinem eigenartigen Talent das Seine. Alle haben noch das gemeinsam, dass sie nicht bei dem Studienmäßigen stehen bleiben, sondern wirkliche Bilder zu schaffen suchen, sie haben in diesem Sinne gegenüber dem ferneren München die Nähe von Holland mit seiner Kunst des 17. Jahrhunderts wohlthätig erfahren.

M. G. Z.



Kapitäl aus dem Treppenhause im Rathaus zu Emden



KUPFERSTICHE UND HOLZSCHNITTE ALTER MEISTER IN NACHBILDUNGEN

HERAUSGEGEBEN VON DER DIREKTION DER REICHSDRUCKEREI UNTER MITWIRKUNG VON *DR. F. LIPPMANN*.[1])



US der Hochflut heliographischer Publikationen aller Art, welche — ein erfreuliches Zeichen unserer Zeit — den Kunstbesitz der verschiedensten Länder allmählich zum Gemeingut aller Kunstfreunde machen und das Studium der Denkmale im Zusammenhange an einem Ort ermöglichen, ragen seit Jahren die Veröffentlichungen der Reichsdruckerei, gleich ausgezeichnet durch ihre vornehme Ausstattung wie durch die unerreichte Vorzüglichkeit ihrer Reproduktionen hervor. Man hat sich gewöhnt, diese prächtigen Werke — ich erinnere nur an die Olympia- und Pergamon-Publikationen, Lippmanns Dürer- und Rembrandt-Zeichnungen, die sechs Jahrgänge der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft — Publikationen, wie man sie vordem nur in England und Frankreich kannte, als etwas Selbstverständliches entgegenzunehmen, wie jene zahllosen Prachtwerke, die buchhändlerischer Unternehmungslust ihr Dasein verdanken, aber auch nicht ohne vorherige genaue Kalkulation ihrer Absatzfähigkeit ins Leben treten, je nachdem sie Aussicht auf Gewinn bieten oder doch wenigstens keine materiellen Opfer voraussetzen. Ganz anders hier, wo es allein der idealen Zielen zugewandten und gemeinnützigen Denkweise des mit der Oberleitung der Reichsdruckerei betrauten Mannes, Geheimrat Busse zu danken ist, wenn der große Apparat des vorwiegend praktischen Zwecken dienenden Institutes nebenher in Bewegung gesetzt wird, auf die Ziele der Wissenschaft in selbstlosester Weise hinzuarbeiten.

Freilich ist es eine besonders günstige Konstellation, dass an der Spitze der Chalkographischen Abteilung seit zehn Jahren ein Mann steht wie Wilhelm Roese, der — unbestritten der Erste an Erfahrung und Kenntnissen in seinem Fach — gleichzeitig das weite Gebiet der mechanischen Vervielfältigungsarten im besten Sinne des Wortes als „Amateur“ zu fördern und auszubilden bestrebt ist. Wir haben seiner großen Verdienste besonders um die Entwickelung der Heliogravüre schon im Jahrgang 1890 der Zeitschrift S. 328 gedacht, gelegentlich des ersten Bandes der unter Mitwirkung von Friedrich Lippmann von der Reichsdruckerei herausgegebenen „Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister in Nachbildungen“.

Seither sind zwei neue Bände erschienen, welche den ersten sowohl an Reichhaltigkeit als auch in der geschickten Auswahl der Blätter noch übertreffen. Der zweite Jahrgang enthält 46 Kupferstiche und 22 Holzschnitte, bei deren Wahl erfreulicher Weise weniger der Gesichtspunkt der Seltenheit, als der der Schönheit maßgebend gewesen ist. Er beginnt mit Schongauers Anbetung der heiligen drei Könige nach dem Exemplar der Wiener Hofbibliothek, wohl dem schönsten bekannten Abdruck. Dürer ist durch sechs Kupferstiche und vier Holzschnitte vertreten, unter denen der mit der kalten Nadel ausgeführte heil. Hieronymus (B. 59) nach dem ungewöhnlich schönen Abdruck der Albertina (mit dem Monogramm), der noch die zu Rembrandtscher Wirkung gesteigerte volle Kraft und Tiefe dieser meist nur in ganz matten Drucken bekannten Arbeit zeigt. Auch von „Ritter, Tod und Teufel“ existirte bisher

1) Mappe II und III. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung. 1890—1891. Fol.

keine so vorzügliche Wiedergabe. Dagegen wäre statt der frühen Madonna am Zaun (B. 34) vielleicht ein anmutigeres Blättchen zu wünschen gewesen. Außerordentlich klar im Ton ist der Holzschnitt der Anbetung der heiligen drei Könige (B. 3) in der Hochätzung geraten; keine Spur von jener unruhigen, tintenhaften Fleckigkeit, die gewöhnlich den Zinkätzungen eigen zu sein pflegt. Von Marcanton finden wir das Urteil des Paris und von Lucas von Leyden den großen Magdalenentanz, wobei in täuschendster Weise der dem Italiener eigentümliche warmbraune Druckton und der silbergraue, klare des Holländers wiedergegeben sind. Bis zu welcher Zartheit der Taillen die Heliogravüre dem Original nachzukommen vermag, beweist das Bildnis der Henriette Balzac d'Entragues, Marquise de Verneuil von Hieronymus Wierix. Die farbige Wirkung der neuen Richtung des Kupferstichs ist besonders trefflich im Fahnenträger von Goltzius und in der heiligen Familie bei der Laube von Schelte a Bolswert nach Rubens wiedergegeben. Der vlämische Hauptmeister selbst wird durch eine seiner wenigen eigenhändigen Radirungen: die heilige Katharina vertreten.

Von Rembrandt enthielt der erste Jahrgang leider kein einziges Blatt. Der zweite holt das Versäumte nach, indem er vier Radirungen des Meisters: die Bildnisse des Predigers Anslo und des Abraham Fransz, das Landgut des Goldwiegers und das Hundertguldenblatt bringt. Letzteres nach dem 1887 auf der Auktion Buccleuch für 27000 M. erworbenen I. Zustand des Berliner Kabinetts reproduzirt und wie das Original auf japanisches Papier gedruckt, ist ohne Frage das Hauptstück der ganzen Publikation und ein Meisterwerk Roese's, der hier alle Feinheiten des Vorbildes in raffinirtester Weise nachzubilden verstanden hat. Wie sehr verblasst daneben die Heliogravüre von Amand-Durand, welche man noch vor einem Dezennium als etwas Unerhörtes und Mustergültiges pries. Die ganze Farbenskala dieser höchsten und unübertroffenen Leistung der Radirnadel vom hellsten Licht bis zum tiefsten Dunkel ist festgehalten, ohne dass der Schatten irgendwo seine Durchsichtigkeit eingebüßt hätte oder wie bei den französischen Heliogravüren zu schwarzen Flecken zusammenflösse.

Von den Stechern der französischen Schule ist Masson durch seinen Brisacier, Nanteuil durch eines seiner schönsten Porträts: Pompone de Bellièvre vertreten. Unter den englischen Schabkunstblättern sei Earloms Schäferjunge nach Gainsborough als dem Original vollkommen ebenbürtig hervorgehoben, und selbst die Punktirmanier kommt in dem anmutigen, rot gedruckten Doppelbildnis der Herzogin von Devonshire und der Viscountess Duncannon von William Dickinson zur Geltung. Unter den Holzschnitten darf endlich Burgkmairs Bildnis des Augsburger Patriziers Johann Paumgärtner nicht unerwähnt bleiben, nach dem kostbaren Berliner Exemplar dieses Clair-obscurs, dessen drei Farbenplatten in Schwarz, Lichtgrün und Gelblich sich mit dem für die Lichter ausgesparten weißen Grund zu zartester Wirkung vereinigen.

Aus der Fülle von prächtigen Blättern, welche der dritte Jahrgang enthält — es sind 45 Kupferstiche und Radirungen und 18 Holzschnitte — können hier nur die wichtigsten genannt werden: allen voran Dürers Adam und Eva und die Melancholie nach den unvergleichlichen Exemplaren der Sammlung Kallmann in Berlin, Marcantons Kindermord, Cornelis Vischers Waffelbäckerin, Rembrandts Selbstbildnis von 1639, die drei Kreuze, der barmherzige Samariter und die Landschaften mit dem Milchmann, dem Heuschober und dem Obelisken. Als Farbendrucke verdienen Herkules Seghers' weites Thal, das größte Blatt des Künstlers, und Bartolozzis reizende Miss Bingham nach Joshua Reynolds rühmende Erwähnung. Die graziöse französische Richtung vertritt Noël le Mire mit dem von Genien umschwebten Medaillonbildnis der Marie-Antoinette, — die sentimental-englische Sherwin mit dem Porträt der Herzogin von Cumberland nach Cosway. Unter den Holzschnitten ragt wieder Burgkmairs kraftvoll energisches, nach einer italienischen Plakette kopirtes Profilbild Papst Julius II. hervor, nach dem Clair-obscur des Dresdener Kabinetts sowie Hans Baldung Griens Madonna von spielenden Engeln umgeben und Johann Wechtlins Ritter und Landsknecht.

Möchte die Leitung der Reichsdruckerei Mut und Lust behalten, das so schön begonnene Werk in gleicher Vorzüglichkeit des Gebotenen fortzuführen! Sie wird dadurch das Verständnis und die Freude an den Meisterwerken des älteren Kunstdruckes stetig heben und verallgemeinern und den vielen, die nicht Zeit oder Gelegenheit haben, öffentliche Kupferstichkabinette zu besuchen, ein Kupferstichkabinett im kleinen fürs Haus zu schaffen.

MAX LEHRS.

NEUE MICHELANGELO-LITTERATUR.



IE letzte Zeit hat uns zwei sehr beachtenswerte Schriften über Michelangelo gebracht, welche den Leser tief in das Wesen des gewaltigen Mannes einführen, und zwar in das menschliche wie in das künstlerische.

Mit Buonarroti, dem *Bildhauer* und *Maler*, beschäftigt sich eine den Jugendwerken des Meisters gewidmete Abhandlung von dem jungen Münchener Kunsthistoriker *Heinrich Wölfflin*,[1]) der sich kürzlich bei den Lesern der Zeitschrift durch eine geistreiche Charakteristik des wunderlichen Hans von Marées eingeführt hat. Wölfflin, ein Sohn des an der Münchener Universität wirkenden Schweizer Philologen und Schüler Jakob Burckhardts, ist der kunstgelehrten Welt bereits durch mehrere kleine Schriften zur modernen Kunst- und Architekturgeschichte, namentlich durch die treffliche Abhandlung unter dem Titel „Renaissance und Barock“ (1888) und durch sein gehaltvolles Buch über Salomon Geßner, den Poeten und Künstler (1889) vorteilhaft bekannt, und bekundet auch in dieser neuen Arbeit wieder die dort schon hervorgetretenen Eigenschaften eines ebenso feinsinnigen Beobachters wie begabten Schriftstellers. In den ausführlichen kulturgeschichtlichen und biographischen Darstellungen, zu denen Michelangelo in neuerer Zeit wiederholt den Stoff dargeboten hat, ist die Kritik seiner Werke entschieden zu kurz gekommen. Es fehlt uns noch immer ein kritisches Verzeichnis der Arbeiten Michelangelo's. Hierzu bietet nun die Schrift Wölfflins einen wertvollen Beitrag. Sie ist allerdings auf die Jugendwerke beschränkt: aber sie schafft dadurch, dass sie die Stilkriterien der frühen Epochen des Meisters scharf und ausführlich erörtert, auch für die Beurteilung der übrigen Schöpfungen desselben eine feste Grundlage.

Der Autor sondert zunächst die als echt erkannten Werke von den unechten ab, ordnet sie chronologisch und stellt sie nach Stilgruppen zusammen. Sodann giebt er von jedem Werk eine sorgfältige Beschreibung und Wertanalyse. Manche Kapitalwerke, z. B. der David, gewinnen dadurch erst das richtige Verständnis der Hauptmotive. Von den meisten Werken sind Abbildungen und zwar zinkotypische Reproduktionen von Photographieen beigegeben, welche die Ausführungen des Textes in erwünschter Weise unterstützen. Der Ton der Darstellung ist von strengster Sachlichkeit, warm in der Schilderung, ruhig in der Polemik, namentlich gegen so hochverdiente Forscher, wie Springer, zu dessen Resultaten Wölfflin mehrfach in Opposition treten muss. — Das erste Kapitel behandelt die vier vor Michelangelo's erster Fahrt nach Rom entstandenen Werke: die Madonna an der Treppe, den Kentaurenkampf, den leuchtertragenden Engel und den heil. Petronius. Gleich auf dem ersten Werke, bei dem schlafenden (?) Christuskindchen auf dem Madonnenrelief, tritt ein von Wölfflin trefflich gekennzeichneter Zug des Künstlers hervor: „Der Körper scheint ganz willenlos zu sein, eine bloß lastende Masse, — ein Problem, das Michelangelo sein Leben lang beschäftigt hat“. Noch bei dem toten Christus der Pietà im Florentiner Dom findet es sich vor. — In der Behandlung des Kentaurenreliefs (über dessen Gegenstand und Komposition jetzt auch Jos. Strzygowski's Abhandlung im Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen, Bd. XII. zu vergleichen ist) offen-

1) Die Jugendwerke des Michelangelo. Mit 13 Abbildungen. München, Theod. Ackermann. 1891. VI u. 87 S. 8.

bart sich zuerst Michelangelo's „neues Körpergefühl", und wieder jenes „felsenschwere Daliegen", wie es dann später vor allem in den Mediceischen Grabfiguren zu so wuchtigem Ausdrucke kam. — Das zweite Kapitel ist den Werken des „römischen" Jugendstils gewidmet, zu denen unser Autor außer der Pietà in S. Peter zunächst den Bacchus, dann den Cupido des South-Kensington-Museums, den David und die Madonna von Brügge zählt. Der geistvollen Stilkritik dieser Werke durch den Verfasser wollen wir unsererseits hier nur das durch erneute Untersuchung des Originals bekräftigte Bedenken gegen die volle Authenticität der Brügger Madonna beifügen, dem ja auch von anderer Seite wiederholt Ausdruck gegeben worden ist. Nach Typus und Komposition gehört das Werk entschieden in den ihm von Wölfflin angewiesenen Zusammenhang. Was dagegen die Ausführung betrifft, so können wir weder in den nackten Teilen und den Haaren noch in der Gewandung die eigene Hand des Meisters wiedererkennen. Mit dem Eintritt in die römische Ruinenstadt ist Michelangelo nicht in den Bannkreis der Antike gekommen, bemerkt Wölfflin; es beginnt vielmehr bei ihm „ein ganz neues Studium der Natur, sein Stil wird schärfer und feiner". Erst nach der Heimkehr, in Florenz, gewinnt er im David den einfach großen Stil, von dem Vasari sagt, er habe damit sogar die Antike übertroffen, — wenigstens die, welche man damals vor Augen hatte. — Daran schließen sich dann im dritten Kapitel bei Wölfflin die beiden herrlichen Madonnenreliefs in Florenz und London, „welche den Stil der römischen Madonnen Raffaels vorausnehmen", das Bild der Heiligen Familie in den Uffizien, die angefangene Matthäusstatue, sowie ein besonders beachtenswerter Abschnitt über die mit diesen Werken etwa gleichzeitigen Handzeichnungen. Die Technik und der Stil der Jugendzeichnungen Michelangelo's werden festgestellt und von seiner späteren Behandlungsweise scharf unterschieden. In der früheren Zeit herrscht die Federzeichnung vor, meistens „in breiten, kräftigen Strichen"; daneben her geht eine feinere Technik, die der Marmorbehandlung aus der Zeit der Pietà entspricht; „des Rötels hat sich Michelangelo in ausgiebiger Weise erst seit dem zweiten römischen Aufenthalt bedient, als sein Stil malerischer ward, d. h. seit der zweiten Hälfte der Sixtinischen Deckenarbeiten". Später kommt zum Rotstift auch die schwarze Kreide. Wölfflin nimmt an der Hand seiner technischen und stilistischen Maßstäbe dann eine Sonderung der Zeichnungen, besonders in chronologischer Hinsicht vor, und polemisirt vornehmlich gegen manche Bestimmungen des Oxforder Katalogs von Robinson. — Schließlich gelangt unser Autor zu den „unechten Werken", die unter des Meisters Namen gehen. Er zählt dazu u. a. den vom Berliner Museum erworbenen jugendlichen Johannes und den sterbenden Adonis, und die Kritik, die er den beiden Skulpturen widmet, wird schwerlich zu erschüttern sein. Wir waren die Ersten, welche den 1874 in Pisa aufgetauchten Giovannino seinerzeit in einer Abbildung dem deutschen Publikum vorführten (Zeitschrift, Bd. X, S. 161) und haben lange an dem Glauben festgehalten, die schlanke, zierlich bewegte Marmorfigur sei der nach Condivi's Zeugnis von dem jungen Michelangelo für Lorenzo, Sohn des Pierfrancesco Medici gearbeitete kleine Johannes. Aber diese Meinung wird sich nach der scharf eindringenden Analyse Wölfflins nicht mehr aufrecht erhalten lassen, und bekanntlich äußerten die bedeutendsten italienischen Forscher und Kenner schon vor Jahren gegen die Urheberschaft Michelangelo's an der Figur wiederholt ihre Zweifel. In neuester Zeit ist auch ein bestimmter Künstlername damit in Verbindung gebracht worden, ohne dass wir uns jedoch veranlasst fühlten, denselben auszusprechen. Nur soviel scheint festzustehen, dass der Giovannino erst dem 16. Jahrhundert angehört und aus der Liste der Jugendwerke Michelangelo's zu streichen ist. Dasselbe gilt von dem sterbenden Adonis; er stellt sich im Grundgedanken wie in der Ausführung als „des Meisters nicht würdig" heraus. Wölfflin verwirft ferner die gleichfalls in den siebziger Jahren dem Buonarroti vindicirte Ergänzung des antiken Bacchus-Torso's in den Uffizien, die vier Figuren des Piccolomini-Grabmals in Siena, die Madonna von Manchester und die Grablegung in der Londoner Nationalgalerie, sowie ganze Serien von zum Teil recht schülerhaften Handzeichnungen. Wer da meinen sollte, dass mit dieser Kritik nur eine fruchtlose Negation geschaffen werde, den verweisen wir auf die trefflichen Schlussworte des Verfassers: „Es ist auch eine Schöpferfreude, das Echte aus der entstellenden Vermengung mit dem Falschen herauszulösen und aus der wüsten Masse die reine Gestalt des Künstlers hervortreten zu lassen". —

Die zweite Schrift, auf welche wir die Leser aufmerksam machen möchten, behandelt fast ausschließlich den *Dichter* und den *Menschen* Michelangelo[1]). Ihr Autor, *Ludwig von Scheffler,* ein in Wei-

1) Michelangelo. Eine Renaissancestudie. Altenburg, Steph. Geibel. 1892. IV und 227 S. 8.

mar ansäßiger jüngerer Gelehrter, hat sich die eigentümliche Erotik in Michelangelo's Gedichten zum Hauptgegenstande seiner Untersuchung erwählt. Ausgegangen von der Prüfung des Ideengehaltes der Sixtinischen Decke, gelangte er bei dem Studium von Michelangelo's lyrischen Gedichten zu der Erkenntnis, dass in diesen begeisterten Ausbrüchen eines modernen Platonismus die nämliche Grundstimmung enthalten ist wie in den idealen Gebilden an der Decke der Sixtina. Sie alle sind nichts anderes als ein Triumphgesang auf die menschliche Schönheit, die Krone und das letzte Ziel der Schöpfung. Von diesem Standpunkte aus will es beurteilt sein, wenn uns die Gedichte zeigen, dass Michelangelo nicht die Liebe im eigentlichen Sinne, sondern die Freundschaft, den Zusammenklang zweier harmonischer Naturen, als den Inbegriff alles menschlichen Glückes preist. Nicht an Vittoria Colonna, sondern an Tommaso de' Cavalieri und andere seiner Freunde sind eine große Anzahl der Sonette und Madrigale gerichtet. Wer daran noch zweifeln könnte, der würde durch Schefflers Buch gewiss gründlich eines Besseren belehrt. Man muss dabei nie vergessen, dass es sich hier ja um eine der geheimnisvollsten Individualitäten der Menschheit handelt, eine Natur, die auch als Künstler völlig aus dem Rahmen des Hergebrachten und jemals wieder Dagewesenen herausfällt. „Einsamkeit war die Signatur seiner Größe. Gerade wie bei Winckelmann." Und zu diesem citirt Scheffler Goethe's Worte, in denen bekanntlich das gleiche psychologische Problem aus der nämlichen antiken Natur des großen deutschen Mannes erklärt wird, wie sie uns hier in dem Wesen des gewaltigen Florentiners begegnet. Freundschaft und Schönheit war ihr gemeinsames Doppelideal. — Die Frau ist übrigens deshalb Michelangelo's Dasein nicht fern geblieben. Vittoria Colonna gesellt sich dem platonischen Eros als der Inbegriff der Frömmigkeit. Sie, deren „heiligste Schriften" er mit inbrünstiger Hingebung liest, brachte ihm das Christentum. „Ob Sturm, ob ruhige Zeit", — heißt es in einem seiner Gedichte an die Colonna — „mit deinem Bilde im Herzen sich sicher fühlen, so wie man mit dem Kreuze gegen den Teufel sich wehrt." — Wie uns jedoch der Dichter und der Mensch in Michelangelo vor allem auf Platon und die hellenische Erotik zurückweisen, so sind nun auch die Gestalten der Sixtinischen Decke nichts anderes als Verkörperungen platonischer Ideen, ins Biblische übersetzt. Die Sixtina ist Michelangelo's eigenstes und innerstes Werk. Ihr Thema ist „la creazione", wie Condivi sagt, d. h. das Schaffen des Urkünstlers, das in der Schöpfung des Adam seinen Höhepunkt findet. Damit stimmt der in den Gedichten ausgesprochene Gedanke überein, dass der schöne Mensch höchster Zweck der Schöpfung sei. Von dem vielbesprochenen Hauptmotiv der „creazione di Adamo" giebt Scheffler eine neue Deutung: „Nicht den Lebensfunken lässt Gott mit dem vorgestreckten Finger zum ersten Menschen herüberspringen, es ist vielmehr die formende Plastikerhand, die ihr fertiges Modell mit der letzten Tastgeberde entlässt." Die übrigen Gestaltenreihen, abgesehen von der „creazione", erklärt der Autor durch Herbeiziehung einer Stelle des „Phädros", in der von den Schöpfergewalten im menschlichen Gemüte die Rede ist. Es sind deren vier: die künstlerisch-poetische — welche in der „creazione" dramatisch ausgedrückt ist, — die prophetische, die mystisch-sühnende und die erotische. Diesen letzteren entsprechen die Propheten und Sibyllen, die Vorfahren Christi und die nackten Jünglingsgestalten über dem Gesims. Letztere rein dekorativ zu nehmen, wäre ganz gegen Michelangelo's Art. Auch als eine symbolische Verkörperung der architektonischen Kräfte, wie Burckhardt wollte, dürfen sie nicht gefasst werden, wenn man ihre spezielle Bedeutung erschöpfen will. „Hier treten wir vielmehr in die arcana von Michelangelo's Kunstbegeisterung ein." Es ist sein Schönheitskultus, der ihm innewohnende Drang, in immer neuen und vollkommeneren plastischen Gebilden zu schwelgen, der hier in freier Schöpferthätigkeit sein Genügen findet. Der „furor divino" für den „schönen Jüngling", der seine Dichtungen erfüllt, war auch die treibende Kraft für die „ignudi" der Sixtinischen Decke. — Ein kurzes Schlusskapitel behandelt „Michelangelo den Etrusker". Der Ausdruck rührt von Paolo Giovio her und deutet auf den Ursprung von Michelangelo's Kunstsprache in der Natur seines Stammes hin. Dieser bemächtigte sich des hellenischen Ideals von alters her in der Form des „Individualismus" (wie ein bezeichnender Ausdruck Brunns lautet). „Der etruskische Platoniker ist im Grunde stets nur in seine besondere Anschauungswelt gebannt. Von dem „Kentaurenkampf" bis zum „Weltgericht" ist bleibend diese einseitige Behandlung des körperlich Schönen." Als der Vertreter einer andern Welt steht Raffael da, der Umbrer neben dem Etrusker, der Künstler des Raums und der seelenvollen Poesie. Michelangelo und Raffael sind die Gipfelpunkte zweier getrennter Entwicke-

lungen. Das dem Eros huldigende Hellenentum, das im Kultus des Weibes gipfelnde Christentum. Michelangelo's „schöne Jünglinge“ und Raffaels Madonnen.

Man mag nun über diese Gedanken urteilen, wie man will: jedenfalls wird man Schefflers Buch als einen wertvollen Beitrag zur Exegese des rätselvollen Florentiners anerkennen müssen, welcher der kritischen Arbeit Wölfflins ebenbürtig an die Seite tritt.

C. v. L.

AUS DEM WIENER KÜNSTLERHAUSE.

Mitte Juli 1892.



DIE Verwaltung des Künstlerhauses hat sich die Mühe nicht verdrießen lassen und auch für die Sommermonate eine sehenswerte Ausstellung zu Wege gebracht, obwohl ihr dies Jahr das große Theater- und Musik-Ereignis im Prater die gefährlichste Konkurrenz bereitet. Dort drängen sich die fremden Schauspielertruppen und Sängerchöre, Fest reiht sich an Fest, der ganze Fremdenzug strömt zur Rotunde. In den kunstgeweihten Hallen an der Lothringerstraße kann man die Besucher zählen, ein großer Erfolg war hier jetzt auch dem Allerbedeutendsten nur schwer erreichbar.

Professor *Julius Victor Berger* ist kühn in die vorderste Reihe der Kämpfer vorgetreten und enthüllt uns zum ersten Mal sein großes, für den Goldschmiedesaal des neuen Hofmuseums bestimmtes Deckenbild. Ein besonderer Raum des Künstlerhauses ist dafür eingerichtet und wir sehen das gestaltenreiche Werk hier mit Muße als Wandgemälde vor uns, können den einzelnen Charakterfiguren und ihrer gediegenen malerischen Ausführung ein genaues Studium widmen und uns an dem frischen Talent, das aus dem Ganzen spricht, erfreuen. Jedenfalls kommt der künstlerische Detailwert des Bildes in dieser Ansicht besser zur Geltung als dies an der definitiven Stelle, die ihm im Hofmuseum zugedacht ist, der Fall sein kann. Doch wir wollen der Zukunft nicht vorgreifen und hier zunächst einige Bemerkungen über Komposition und Auffassung des Gemäldes folgen lassen.

Dem Künstler war die Aufgabe gestellt, in einem über 40 Fuß langen Deckenstreifen, welcher sich über der Mitte des bezeichneten Saales hinzieht, die Mäcene des Hauses Habsburg-Lothringen aus den Zeiten der Renaissance und des Barockstils im Kreise der von ihnen beschäftigten Künstler zu einem idealen Gruppenbilde zu vereinigen. Perspektivische Raumvertiefung stellte sich nach den gegebenen Verhältnissen als unausführbar heraus. Doch wollte der Künstler sich auch mit der bloßen Flächenanordnung nicht begnügen. Er löste die Reihe seiner Gestalten in eine Anzahl von Hauptgruppen auf, welche den geschichtlichen Höhenpunkten entsprechen, und brachte diese dominirenden Elemente der Komposition in eine bald vor- bald zurückspringende Doppelbewegung von sehr glücklichem und wirkungsvollem Rhythmus. Es entstand daraus etwas, was im allgemeinen dem Hémicycle von Delaroche verwandt ist, nur mit stärkerer Betonung des Realistisch-Historischen.

Die vornehme Gesellschaft hat sich auf einer breiten, von Säulenstellungen flankirten und mit Bildwerken geschmückten Terrasse versammelt, zu welcher Steinstufen in mehreren Absätzen vom Vordergrunde aus emporführen. Unser Blick fällt zunächst auf die ehrwürdige Gestalt Kaiser Maximilians I., der in der Mitte des Bildes auf der Höhe der Terrasse unter einem mit Doppeladler und Reichswappen verzierten Baldachine thront. Unter den Künstlern, die ihn umgeben, ist Albrecht Dürer selbstverständlich der Ehrenplatz angewiesen. Zur Linken und zur Rechten, auf etwas tieferem Niveau und weiter nach vorne, stehen die Kaiser Karl V. und Karl VI., und neben jenem Tizian, Benv. Cellini und Giovanni da Bologna, neben diesem Fischer von Erlach, Daniel Gran und Raphael Donner. In weiterer Entfernung, wieder auf der oberen Stufe, schließen vier andere Gruppen sich an, links Erzherzog Ferdinand von Tirol, der Gründer der Ambraser Sammlung, und Kaiser Rudolf II. mit seinem Berater Jacopo Strada, rechts Erzherzog Albrecht mit seiner Gemahlin Clara Eugenia Isabella und Erzherzog Leopold Wilhelm, mit den von ihnen beschützten

niederländischen Künstlern, Rubens, van Dyck, Daniel Seghers, Teniers u. a. In ungezwungener Anordnung, würdevoll und doch angemessen bewegt, reiht sich Gestalt an Gestalt. Ein heller, freudiger Ton durchzieht das Ganze. Wir fühlen bei der Betrachtung, dass es die Verherrlichung der edelsten Fürstentugenden ist, welcher der Künstler mit Begeisterung seine Kräfte geweiht hat. —

Ein zweiter großer Saal des Künstlerhauses enthält eine nicht unbedeutende *Makart-Ausstellung*, zu welcher Herr H. O. Miethke das Beste beigesteuert hat. Wir finden da des Meisters letztes, unvollendet gebliebenes Werk, den „Frühling“, ferner die „Fünf Sinne“, mehrere schöne Frauenbildnisse, die Kompositionen zu Rich. Wagners Nibelungen und eine Anzahl dekorativer und architektonischer Entwürfe, sowie zahlreiche Bleistiftzeichnungen, zum Teil aus Makarts früherer Münchener Zeit. Das brillante koloristische Talent, der feine Schönheitssinn des früh Dahingegangenen sprechen heute noch so lebhaft wie ehemals aus diesen Überresten einer in alle Winde verwehten Kunst. Aber der Sinn des Publikums dafür ist fast ganz erstorben. Der Saal bleibt einsam und verlassen; nur bisweilen schreitet ein Fremder flüchtigen Fußes hindurch.

Zwei kleinere anstoßende Räume enthalten Studien und landschaftliche Detailaufnahmen (darunter schöne Pflanzenzeichnungen) von Prof. *Franz Zvěrina* in Wien, und eine köstliche Sammlung von Studien und Skizzen aus Japan und China von *F. Neydhart* in München, deren Betrachtung jedem ernsten Kunstfreunde Genuss und Belehrung in Fülle bietet. Wir verstehen mit einem Schlage die ganze ostasiatische Kunst angesichts dieser bunten und doch so harmonisch gestimmten Lebens- und Naturbilder, die mit frischem, hellem Auge der Wirklichkeit abgewonnen und mit flotter, geistvoller Pinselführung auf das Papier oder die Leinwand gebannt sind. F. Neydhart, ein geborener Wiener, erhielt seine höhere künstlerische Ausbildung durch Piloty und ging dann nach Ostasien, um während eines mehrjährigen Aufenthaltes Land und Leute im Reiche der Mitte und auf dem japanischen Insellande genau kennen zu lernen. Es ist das erste Mal, dass uns in Wien von den Früchten dieses Studiums einiges zu kosten gegeben wird, und wir schulden dafür der Leitung des Künstlerhauses aufrichtigen Dank.

[illegible]

KLEINE MITTEILUNGEN.

** *Aus Anlass der akademischen Kunstausstellung in Berlin* hat der Kaiser folgende Auszeichnungen verliehen: *Die große goldene Medaille für Kunst:* dem Maler *Francisco de Pradilla* aus Madrid, zur Zeit in Rom, dem Bildhauer Professor *Dr. Johannes Schilling* in Dresden, dem Maler *Julian Falat* in Berlin; *die kleine goldene Medaille für Kunst:* dem Maler *Joseph Block* in München, dem Maler *Hans Thoma* in Frankfurt a/M., dem Bildhauer *Gerhard Janensch* in Berlin, dem Bildhauer *Harro Magnussen* in Charlottenburg, dem Maler *Hans Fechner* in Berlin, dem Maler Professor *Max Koch* in Berlin; *die kleine goldene Medaille für Wissenschaft:* dem königlichen Geheimen Baurat *Dr. A. Meydenbauer*, Vorsteher der königlichen Messbildanstalt in Berlin. — Bei der gleichen Gelegenheit hat der Senat der Akademie der Künste den nachbenannten Künstlern eine besondere Anerkennung in Form der *ehrenvollen Erwähnung* zu teil werden lassen: auf dem Gebiete der *Malerei:* dem Schlachtenmaler *Karl Becker* in Berlin, dem Porträt- und Genremaler *Hermann Clementz* in Berlin, dem Maler *A. Delug* in München, dem Landschaftsmaler *August Fricke* in Berlin, dem Marinemaler Professor *Carlos Grethe* in Karlsruhe, der Genremalerin *Julie Günther-Amberg* in Berlin, dem Landschaftsmaler *Willy Hamacher* in Berlin, dem Maler *Ernst Hausmann* in Charlottenburg, dem Geschichtsmaler *Hermann Koch* in München, dem Geschichtsmaler *Hugo König* in München, dem Landschaftsmaler *Heinrich Kohnert* in Berlin, dem Landschaftsmaler *Karl Malchin* in Schwerin i/M., dem Genre- und Landschaftsmaler *Hugo Mühlig* in Düsseldorf, dem Genremaler *Ludwig Noster* in Berlin, dem Historienmaler *Heinrich Nüttgens* in Düsseldorf, der Bildnismalerin *Elisabeth Poppe-Lüderitz* in Berlin, dem Geschichtsmaler *Kaspar Ritter* in Karlsruhe, dem Bildnismaler *Max v. Seydewitz* in Malchin i/M., dem Porträt- und Genremaler *Karl Spielter* in Berlin, dem Geschichts- und Bildnismaler *Curt Stöping* in Berlin, dem Porträtmaler *Rudolf von Voigtländer* in Berlin, dem Maler *Gustav Wendling* in Düsseldorf; *Radirer: Johannes Plato* in Berlin, *Doris Raab* in München, *Hugo Struck* in Wilmersdorf bei Berlin; *Bildhauer: Heinrich Günther-Gera* in Berlin, *Wilhelm Haverkamp* in Berlin, *Fritz Heinemann* in Berlin, *Konstantin Starck* in Berlin, *Robert Toberentz* in Berlin; *Architekten: André Lambert* und *Eduard Stahl* in Stuttgart, *Karl Zaar* und *Rudolf Vahl* in Berlin. — Von Gemälden auf der akademischen Kunstausstellung wurden vom Staate erworben: *Julian Falat* „Vor der Bärenjagd“ und *Gustav Spangenberg* „Der Tod und die Braut“.

_ *Die Genremalerin Ernestine Friedrichsen* ist am 21. Juli zu Düsseldorf im 69. Lebensjahre gestorben.

_ *Der Schlachtenmaler Theodor von Götz*, Oberstlieutenant z. D., ist am 21. Juli zu Dresden im 66. Lebensjahre gestorben.

_ *Die Pariser Bildhauerin Frau Léon Bertaux* bot sich als Kandidatin für den durch den Tod des Bildhauers Bonnassieux frei gewordenen Sitz im Institut de France an. Frau Bertaux kann sich für ihre Zulassung auf Präcedenzfälle berufen: im Jahre 1663 wurde die Frau des Bildhauers *Girardon*, selbst Bildhauerin, 1716 die in der Gravirkunst bewährte *Sophie Chéron* und 1783 die Malerin *Vigée-Lebrun* in das Institut als Mitglied aufgenommen.

* *Die Spinnerin von Nicolaes Maes.* In Bezug auf wenige Meister hat sich der Besitzstand der Amsterdamer Galerie in der letzten Zeit so zu ihrem Vorteil verändert wie bei Nic. Maes, dem gefeierten Schüler des Rembrandt. Das Trippenhuis hatte nur ein einziges Bild, die brillant gemalte „Träumerin“ (La rêveuse, De peinzende) aufzuweisen, welches seinen Namen führt; jetzt hängen deren im Reichsmuseum ein volles Dutzend, darunter zwei Originale und eine Kopie aus dem früheren Museum Van der Hoop. Dazu gehört die hier vorgeführte „Spinnerin“, ein Prachtstück aus der früheren Zeit des Meisters. Die emsig am Spinnrocken beschäftigte Alte hat eine schwarze Haube und schöne rote Ärmel. Diese kräftigen Töne setzen sich wirkungsvoll ab von der in helles Licht getauchten Wand. Die Lebhaftigkeit des Kolorits, der Glanz der Lichter, die Transparenz der Schatten, die Bestimmtheit und scharfe Charakteristik in der Zeichnung, das Geschick in der Behandlung der Nebensachen: kurz, alle den Meister in so hohem Grade auszeichnenden Eigenschaften finden sich in diesem Bilde vereinigt. Nur noch ein Tropfen Poesie in der Stimmung und Rembrandt selbst brauchte sich des Werkes nicht zu schämen! Auf dem Topf am Boden rechts liest man die Bezeichnung *MAES* (das A und E zusammengezogen). Das Gemälde stammt aus der Sammlung Goll von Frankenstein, in der es Smith im Catalogue raisonné (IV, n° 18) 1833 beschrieb. Es ist auf Holz gemalt und 41 × 34 cm groß.

Versteigerung der Sammlung Hösch. Im September dieses Jahres wird in München die Galerie Hösch versteigert, die erst in den letzten Jahren entstanden ist. Dieselbe umfasst zahlreiche Bilder aller Schulen und zwar nicht bloß kunsthistorisch interessante Werke, sondern auch solche von allgemeiner künstlerischer Bedeutung. Man findet darin vorzügliche Arbeiten von P. Potter, N. Maes, A. van der Neer, R. Roghman, A. van Beyeren, J. van Ruisdael, P. Codde, A. Cuyp, E. van de Velde, A. van Everdingen, J. van Goyen, Fr. Hals, Jan Steen (den zwölfjährigen Christus im Tempel), ein altniederländisches Bild, das von Kennern dem C. Engelbrechtsen zugeschrieben wird, N. Mignard, H. Schäufelein (einen Christuskopf, den A. Thieme mit Recht diesem Meister zuschrieb), u. a. m. Unsere Abbildung bringt das Gemälde von *Paul Potter*, das dadurch merkwürdig ist, dass es die früheste Bezeichnung dieses großen Meisters trägt: Paulus Potter f. a. 1642. Das Bild stellt Abrahams Einzug in Kanaan vor. Der Künstler war damals 16—17 Jahr alt, und doch sieht man bereits in allem den späteren Potter: sonnige Lichtwirkung und pastose Malweise ist bereits hier mit großer Energie angestrebt. Manches, wie die beiden Kühe und die Ziege in der Mitte, steht schon in plastischer Wirkung und kräftiger Beleuchtung auf der Höhe von Potters späteren Bildern. Eigentümlich ist die Landschaft mit ihren italisirenden Motiven; dieselben hat der Künstler offenbar, da er in Italien nicht gewesen sein kann, Meistern wie Both nachempfunden. Die menschlichen Figuren sind noch sehr hölzern. Hinter Abraham taucht ein Kopf auf, der offenbar als Porträt gemeint ist und einen Künstler darzustellen scheint. Potters Selbstbildnis kann es nicht sein, da die Züge einen älteren Mann verraten; umgekehrt wäre der Vater des Künstlers Pieter Potter wieder zu alt, wenn es wahr ist, dass derselbe um 1587 das Licht der Welt erblickt hat. Aber ob diese Annahme richtig ist? Wäre Pieter um 1600 geboren, dann dürfte man ernsthaft an ihn denken. Hier ist noch ein interessantes Rätsel zu lösen.

-x. *Pilger im Gebet von Rembrandt, radirt von A. Krüger.* Das der heutigen Nummer beigefügte Blatt dient als Ersatz für den mangelhaften Abdruck derselben Platte, der dem 7. Heft, Seite 168, beigegeben war.



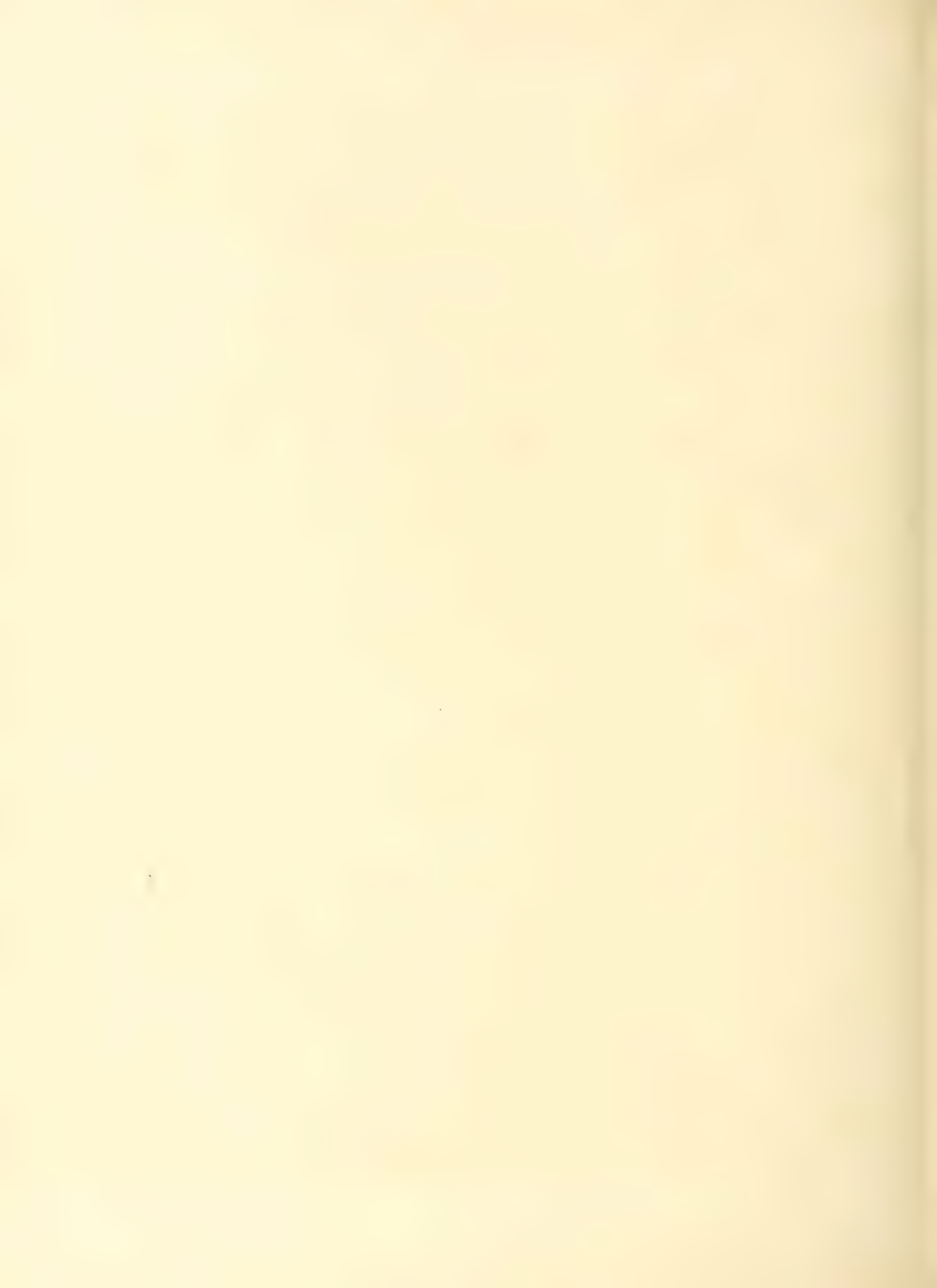
Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



PAUL POTTER









Heinrich Lang.

HEINRICH LANG.

(GEB. 24. MÄRZ 1838 ZU REGENSBURG, GEST. 8. JULI 1891 ZU MÜNCHEN).

MIT ABBILDUNGEN.

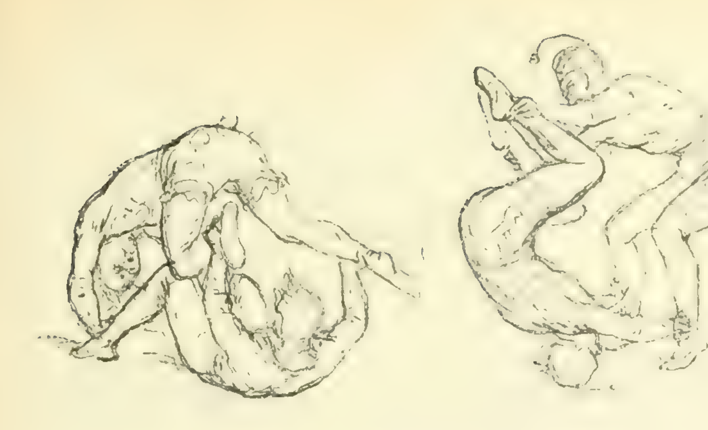


ER viel gesehen, viel skizzirt hat, dem wird auch viel „einfallen" und ich gestehe offen, dass ich noch zu jenen Zöpfen gehöre, denen die künstlerische Thätigkeit mehr ein *Erfinden* als ein bloßes *Finden* erscheint. Letzteres vermittelt die (photographische) Maschine und meine Bemerkungen über dieselbe dürften daher Oberflächlichen die Ansicht nahe legen, ich arbeite derselben entgegen. Allerdings thue ich das: ich arbeite ihr entgegen, aber nicht im Sinne der Feindseligkeit, sondern der Protektion. Ich will nur warnen vor der Gefahr, die ihre mächtige Benützung droht. Dieser Gefahr aber setzen unsere Kunstschulen ihre Schüler aus, wenn sie nicht beizeiten dieselbe erkennen. Ohne gewarnt und in Bezug auf die Momentphotographie richtig geleitet worden zu sein, wird die heranwachsende Künstlergeneration vieilleicht zu spät zu der Einsicht kommen, welch gewagtes Spiel mit einem zweischneidigen Instrument sie treibt, dessen mögliche schlimme Folgen nicht bloß die Personen, sondern die Entwickelung und den Charakter der Kunst selbst bedrohen. Welche individuelle oder gar bahnbrechende Bedeutung wird eine Generation haben, deren künstlerische Anschauung und Empfindung größtenteils aus der photographischen Maschine kommt oder die ihre Phantasie aus der Camera schöpft! Wie wäre es, wenn man den Versuch machte, den Teufel gleich mit Beelzebub auszutreiben? Heutzutag, wo die Camera zum unentbehrlichen Handwerkszeuge eines jeden Malers gehört, wäre es gar nichts so Absonderliches, wenn die Kunstschulen einen Kurs für Photographie einrichteten."

Mir ist's, als sähe ich ihn lächeln beim Abfassen dieses letzten Satzes, der Schalk schaut zu deutlich dabei heraus. Es sind die Schlussworte einer längeren, äußerst geistreichen Arbeit des Verstorbenen, die er, fern von seiner Staffelei, im Krankenzimmer verfasst hat, wenige Monate vor seinem Tode. Dieser Aufsatz, betitelt „Gedanken über gewisse Beziehungen der Momentphotographie zur bildenden Kunst, zugleich ein Wort der Abwehr gegen gedankenlose Kritik und mehreres Andere", wird hoffentlich nicht allzu lange mehr Manuskript bleiben, sondern in seinem vollen Umfange mitsamt dem reichen zeichnerischen Material, das ihn zu illustriren bestimmt ist, der Öffentlichkeit übergeben werden. Ihn gründlich lesen haben zu dürfen, verdanke ich der Liebenswürdigkeit der Witwe, der bekannten trefflichen Künstlerin *Tina Blau-Lang*. Lang ist auf den Gedanken gekommen, seine Ideen über Bewegungs-

theorie und Momentphotographie niederzuschreiben durch die an verschiedenen Orten mit viel Elan in Szene gesetzten Besprechungen des sog. „Tachyskop“, wobei nicht einmal, nein, sozusagen in jeder solchen Lobeshymne auf die Errungenschaften des photographischen Apparates gesagt wurde, man kenne jetzt Bewegungsmomente, die früher einfach gar nicht gesehen, gar nie beobachtet worden seien. Solche Behauptungen waren für unseren Künstler, der seine persönliche Beobachtungsgabe bis zu einem kaum glaublichen Grade ausgebildet hatte, Öl ins Feuer. Bewegungen, die nie beobachtet, nie von Malern fixirt worden seien! Es bedürfte seiner über diesen Gegenstand gemachten Studien kaum, in denen er successive jede Veränderung der sich bewegenden Gliedmaßen an schreitenden, trabenden, galoppirenden und springenden Tieren gemacht hat, — und zwar lange, ehe dies von anderen auf photographischem Wege erreicht worden ist, — um die Überzeugung wachzurufen, dass es für Lang ganz einfach keine Phase der Bewegung gab, die seinem Auge entgangen wäre. Wer seine reichen Skizzenbücher gesehen hat, der weiß, über welch gradezu unglaublich reiche Fundgruben künstlerischer Anschauung unser Meister verfügte. Die Skizzen haben nichts äußerlich Bestechendes, sie sind nicht das, was die Welt so im Großen und Ganzen als „ein paar flott hingeworfene Striche“ bezeichnet, nein, es sind durchweg klar wiedergegebene Eindrücke des scharf blickenden Auges, es sind künstlerische Stenogramme in des Wortes vorzüglichster Bedeutung, niedergeschriebene, fertige Bilder, die dem Laien in ihrer anspruchslosen Erscheinung oft kaum als der Ausfluss künstlerischen Schauens erscheinen mögen. In ihrer Einfachheit liegt ihr Reiz, in der charakteristischen Festhaltung der Situation ihre hohe künstlerische Bedeutung. Er verstand es, wie nicht viele andere, das Gesehene momentan festzuhalten. Wie oft bin ich nicht Zeuge seines Schaffens gewesen, wenn wir bei den Artillerieschießübungen auf dem Lechfelde zusammen von einem Erdwerke, einer Terrainwelle aus das Auffahren der Geschütze, eine in rasendem Tempo vollzogene Frontveränderung mit ansahen oder während der Stallzeit in den belebten Lagergassen auf- und abgehend bald dies bald jenes reizvolle Bild erschauten. Lang hat Jahre hindurch als Gast des dritten bayerischen Feldartillerieregiments dessen sämtlichen Übungen mit angewohnt, ist im glühenden Sonnenschein ebenso draußen im Terrain gewesen wie beim Gewitter- oder Landregen; er war, das unterliegt keinem Zweifel, der gründlichste malerische Kenner des Soldatenlebens, wie er denn auch in eben demselben Maße über eigentlich militärische Kenntnisse verfügte. Und wie viele Monate ist er nicht mit diesem, jenem Cirkus in der Welt umhergewandert, überall zugegen, im Stall ebenso wie bei den Proben, wo die „Künstler“ ganz anders aussehen als im mit Goldflitter benähten Trikot bei der öffentlichen Galavorstellung. Die Zahl seiner in all dieser Zeit gemachten Studien beläuft sich auf mehrere Tausend, ihr Inhalt zeigt, mit welchem Verständnis der Künstler







allem folgte, mit welch durchdringendem Scharfblick er jeden Moment erfasste.

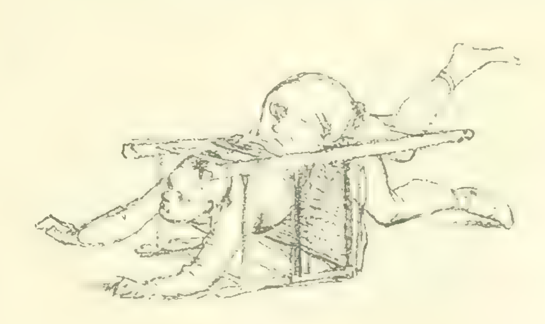
Und wie kommt es, dass von alledem die Welt erst erfährt, wenn der Künstler tot ist?

Die Antwort darauf ist leicht zu geben. Die Gestaltung der künstlerischen Verhältnisse in Deutschland ist nicht derart, dass die besten Kräfte immer, wie man annehmen sollte, im Vordergrunde stehen. Lang war Schlachtenmaler; er hat den Feldzug von 1866 und den von 1870-71 mitgemacht; die Erwartungen, die sich für den Künstler an die Masse von mitgebrachten Studien knüpften, sind nicht in Erfüllung gegangen. Es ist unbestritten wahr, dass das unterlegene Frankreich eine gar nicht zu vergleichende größere Zahl hochbedeutender künstlerischer Arbeiten aus dem für ihn unglücklichen Feldzuge entstehen sah und sie auch zu würdigen wusste, als dies beim siegreichen Teile jenes Krieges der Fall gewesen ist. An geeigneten Kräften fehlte es innerhalb der deutschen Künstlerschaft keineswegs, an staatlichen Mitteln, so sollte man wenigstens glauben, war auch kein Mangel; trotzdem ist es eine Thatsache, dass die großartigen Ereignisse der Kriegsjahre ohne entsprechende Verherrlichung in der bildenden Kunst geblieben sind, es sei denn, dass man etwa die an Zahl reichen „Siegesdenkmale“ und Kriegervereinsmonumente hierher rechne. Ein Künstler von der Größe und Bedeutung wie *Franz Adam* ist in ganz ärmlichen Verhältnissen, weil völlig ohne Bestellungen, gestorben. Seine Witwe gewinnt ihren Lebensunterhalt durch — Massagekuren.

Heinrich Lang wurde auf persönliche Verwendung des nachmaligen Kaisers, damals Kronprinzen Friedrich, dem Stabe des zweiten bayerischen Armeekorps zugeteilt, hat von Weißenburg bis Paris [1]) Sieg um Sieg erfechten sehen, zeichnete im Quartier,



1) Seine persönlichen Erlebnisse hat er auf das Drängen vieler Freunde und Feldzugskameraden in zwei trefflich geschriebenen Bändchen „Erinnerungen eines Schlachtenbummlers“ (München, Verlag für Kunst und Wissenschaft) niedergelegt. Es darf füglich ein Genuss genannt werden, sie zu lesen, denn die Mannigfaltigkeit der Schilderungen ist ebenso groß wie der stets unverwüstliche Humor des Autors.



auf dem Marsche, im Feuer, auf den Verbandplätzen und den mit Verwundeten und Toten besäeten Schlachtfeldern und hatte aus dieser Zeit Leistungen zu verzeichnen, wie sie bisher nicht dagewesen sind. Heimgekehrt, warf er sich mit Feuereifer auf die Arbeit, erfuhr aber lediglich von seiten seines Freundes und Gönners, des nunmehrigen Prinzregenten von Bayern, warmes Interesse; König Ludwig II. hatte bekanntermaßen für die lebende Kunst wenig Sympathie, für das Genre Langs schon gar nicht; dieser sah seine von wahrer künstlerischer Liebe begeisterten Arbeiten sozusagen völlig unbeachtet, so dass er sich einem ganz anderen Felde der Thätigkeit zuwandte. Er ging 1874 nach dem Orient, malte Türken und Beduinen und verkaufte den größeren Teil dieser Arbeiten außerhalb Deutschlands, wie denn auch seine zwei Bände „Kunstreiter und Gaukler" in Paris weit mehr Anklang und Absatz fanden, als in seinem Heimatlande. Erst das Jahr 1882 brachte ihm die Bestellung auf zwei größere Bilder für die königliche Pinakothek zu München: 1. Übergang der Bayern über die Seine bei Corbeil und 2. das Eintreffen der bayerischen Truppen zum letzten entscheidenden Stoße bei der Schlacht von Wörth. Über der Vollendung des letzteren ist er gestorben.



Pferdestudie.

Lang ist ein Regensburger Kind gewesen. Neben dem Gymnasium, das er dort absolvirt hat, war es hauptsächlich der prächtige Marstall des Fürsten Thurn und Taxis, der seine Aufmerksamkeit in vollem Maße schon als Knabe in Anspruch nahm. Er durfte auch schon in jungen Jahren reiten lernen; so ist es denn kein Wunder, dass ihm das Studium des Pferdes und des Reiters von früh auf in Fleisch und Blut überging. Nach Absolvirung der humanistischen Studien bezog er die Universität in Berlin, kam aber an der Hand seiner hippologischen Studien und durch den Umgang mit Steffeck weniger

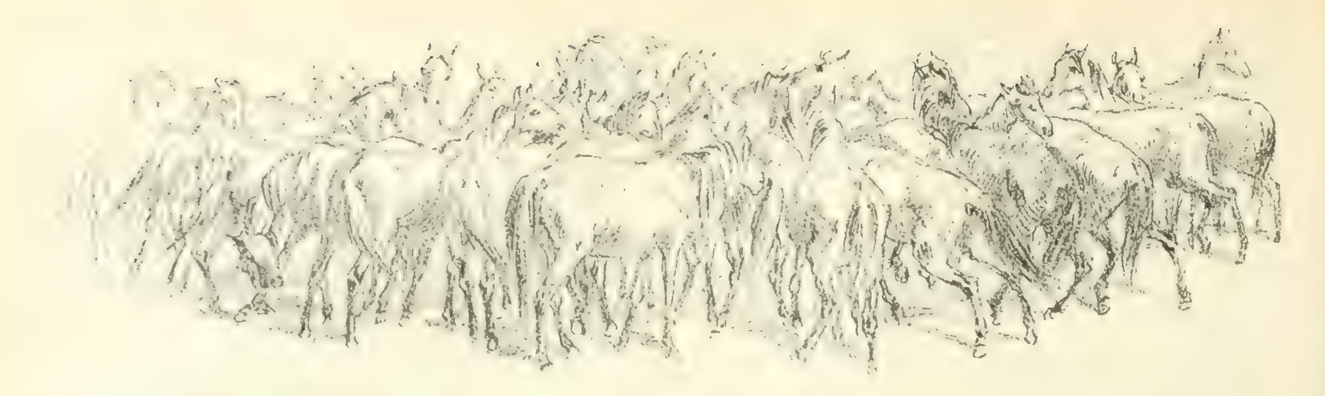
in die Hörsäle der philosophischen Fakultät als auf die Anatomie der Veterinärschule. Schließlich entsagte er der Universität überhaupt und trat bei Steffeck als Schüler ein, was ihn übrigens nicht gehindert hat, neben seinem eigentlichen Berufe Studien aller Art zu treiben. Lang war nach jeder Seite hin ein ebenso feingebildeter wie feinfühliger Mensch; man hatte Gelegenheit genug, es oft im Vergleiche mit anderen Kollegen zu merken, dass er nicht direkt von der A-B-C-Schule auf die Akademie gegangen ist. Etwas wissen und über etwas anderes als über Fachinteressen sprechen können: das galt ja lange Zeit (in klein abgegrenzten Kreisen der Künstlerwelt noch heute) als ein Verstoß gegen das Künstlertum. Man konnte nach dieser Richtung hin z. B. gerade in München seine ganz sonderbaren Erfahrungen machen; daher denn auch der früher — bis vor gar nicht langer Zeit — als einzig berechtigt angeschaute, rüde, brutale Ton, den in kräftigster Weise zu handhaben sich selbst Leute mit gutklingenden Namen förmlich stolz fühlten.

Den Studien bei Steffeck folgten weitere bei Friedrich Volz in München; dann zog es unseren Künstler nach Stuttgart, wo er in die Akademie eintrat. Doch wollte ihm das Arbeiten nach der Antike nicht recht munden; weit mehr interessirte ihn der lebendige menschliche Akt und selbstverständlich verließ ihn auch die Neigung für sein Lieblingsthema, Pferd und Reiter, nicht. Das erste militärische Skizzenbuch entstand dann während seiner kurzen Dienstzeit, innerhalb welcher es ihm vergönnt war, das ganze Leben und Treiben eines Übungslagers im großen Stile kennen zu lernen. Das mag wohl die definitive Entscheidung bezüglich der Richtung seiner malerischen Thätigkeit gegeben haben, Es war im Jahre 1857. Was ihn in dieser Richtung stets ausgezeichnet hat, war, ganz abgesehen vom künstlerischen Wesen seiner Arbeiten, das richtige militärische Denken, was er bei jedem Strich offenbarte.



Manöver - Kritik

In Ungarn endlich, wohin er zwecks einer Studienreise im Jahre 1858 zum ersten Male kam (er ging später noch wiederholt und für längere Zeit dahin), gab es freies, naturwüchsiges Material für ihn, der selbst immer ein schneidiger, gewandter Reiter gewesen ist. Da erscholl im Jahre 1859 die Kriegstrompete — für Lang freilich leider nicht die lombardische, sondern die deutsche, die zwar recht verheißungsvoll sich anließ, deren Blasen aber in dem sog. Kartoffelfeldzug nach und nach ihren martialischen Charakter völlig verlor. Zwischen hinein fällt auch ein längerer Aufenthalt in Paris. Endlich blühte ihm Anno 1866 die Aussicht, den Krieg nun wirklich in der Nähe zu sehen, doch hatte auch da das Kugelpfeifen bald ein Ende. Bei der neunundsechziger Münchener internationalen Ausstellung er-



regten zwei seiner Bilder: „Ungarischer Pferdetrieb“ und „Jahrmarkt“ großes Aufsehen.

Die im Jahre darauf erfolgende Vereinigung ganz Deutschlands gegen die von Westen drohende Kriegsgefahr brachte ihm in vollem Maße, was er sich immer wünschte. Er hat alles gründlich von A bis Z durchgekostet und ich kann an dieser Stelle nur nochmals auf seine zwei bereits genannten, reizend und witzig geschriebenen Bändchen „Aus den Erinnerungen eines Schlachtenbummlers“, denen auch die ernsten großen Seiten der Sache nicht fehlen, aufmerksam machen. Wie einfach und vorzüglich zugleich beschreibt er, nachdem die furchtbar großartigen Kavallerieattacken von Floing an dem kaltblütigen Feuer der deutschen Infanterie gescheitert waren (Lang war zugegen), seinen Ritt über das Schlachtfeld, die Beobachtung am einzelnen dabei ebenso scharf präzisirend wie er andererseits auch Totaleindrücke in beinahe greifbarer Form wiederzugeben verstand. Wer eben so sieht, wie er sah, der musste auch Gutes zu stande bringen, wenn er die Feder zum Schreiben, nicht zum Zeichnen in die Hand nahm und es muss einem dabei unwillkürlich das, wenn ich nicht irre, von Paul Lindau herrührende Wort einfallen, dass, wenn ein guter Maler die Feder zur Hand nehme, unbedingt etwas viel Richtigeres herauskommen müsse, als bei den meisten Schriftstellern. Bei Lang traf das vollauf zu.

Über das Fehlschlagen seiner Erwartungen bezüglich der Resultate des Krieges und der daran für manchen Künstler sich knüpfenden Hoffnungen habe ich bereits berichtet, ebenso, dass er mit orientalischen Sujets außerhalb Deutschlands Glück hatte. In den Beginn der achtziger Jahre fällt dann die Veröffentlichung seiner durch und durch vorzüglichen Cirkusstudien und endlich regte sich auch etwas wie eine Bestellung. Sie ging von dem Chevaulegersregiment Thurn und Taxis aus, das seinen zweihundertjährigen Bestand feierte und aus dessen Geschichte einige Szenen malerisch wiedergegeben werden sollten. Lang erhielt den Auftrag, bald darauf folgte der staatliche für die schon genannten zwei Bilder. Neben diesen wenigen Aussicht verheißenden Werken schuf er eine Masse kleinerer Arbeiten, die da und dort ihre Verehrer fanden; ebenso hat er, wie schon oben bemerkt, kein Jahr unterlassen, wochenlang den Regiments- und Korpsübungen im Terrain anzuwohnen. Er that es, weil ihn seine Natur dazu trieb. — Hoff-



nungen konnte er ja nicht daran knüpfen, aber er war eben zu sehr Künstler, zu sehr von seinem Naturell auf fortwährendes Beobachten angewiesen, als dass er lange darnach gefragt hätte, wozu er denn eigentlich Skizzenbuch auf Skizzenbuch fülle, ohne dass eine direkte Verwendbarkeit des gesammelten Materials in Aussicht stand. Es giebt unter den Malern, auch unter den geschickten, Leute genug, die da sagen: „Wir verkaufen seit geraumer Zeit nichts, also wozu denn überhaupt weiter schaffen und studiren, ehe nicht das Lager völlig geräumt ist?“ Für solch eine Anschauung war Langs Geist viel zu beweglich, er selbst ein viel zu echter Künstler, als dass ihn auch nur im entferntesten dergleichen hätte anwandeln können; er schuf eben frisch darauf los, unbekümmert um Möglichkeiten und Unmöglichkeiten. So entstand u. a. auch der wundervolle Karton „Die Düsseldorfer Husaren bei Vionville“, außerdem eine ganze Reihe von Pferdeporträts, die er in der „Spanischen Schule“ zu Wien malte. Er pflegte auch dort jedes Jahr einige Wochen zu verbringen, teils um selbst dem Reitsport zu huldigen, teils um mit dem Stifte in der Hand die Resultate seiner Beobachtungen festzuhalten.

Soll ich noch ein Wort über den Menschen Lang sagen, so kann es nur das eine sein: er war ein ganzer Mann — ernsthaft im Raten anderen gegenüber, wie wenn es sich um seine eigenen Angelegenheiten gehandelt hätte, immer bereit zu helfen, wo er seine Kraft für etwas einsetzen konnte, eine durch und durch liebenswürdige, ritterliche Natur, der neben den künstlerischen Gaben auch jene eines reichgebildeten Geistes zur Verfügung standen, ein ehrlicher Feind von allen Übertriebenheiten, ein scharfsinniger und auch witziger Beurteiler der Verhältnisse. Es bleibt mir unvergesslich, wie er gelegentlich eines Gespräches über Wagnersche Musik bemerkte, wie einseitig es ihm vorkomme, dass die Wagnerianer — er sprach ausdrücklich nicht von Richard Wagner selbst — zum Nachteile der Kunst ihres vergötterten Meisters gegen alles andere mit Feuer und Schwert vorgingen. Bloß an zwei haben sie sich nicht herangewagt, an Beethoven und Weber, denn schließlich

Von Wagners Werken ist die Euryanthe,
Wenn nicht die Mutter, doch gewiss die Tante.

Es war ein Wort, wie es ihm stets zur rechten Zeit und am rechten Orte zur Verfügung stand. Dass er in solch speziellem Falle nicht nach dem Hörensagen urteilte, weiß jeder, der ihn selbst am Klavier sah. Sein künstlerisches Verständnis hatte auch auf diesem Gebiete tiefe, starke Wurzeln.

Er ist nicht unerwartet aus seinem Wirken vom Tode abgerufen worden; sein Leiden hat sich lange hingezogen, ehe sich die Augen schlossen, aber er war bis zum letzten Moment der Gleiche, es lag eben nichts Angenommenes in seinem Wesen, er war „echt“ von oben bis unten, und das ist heutzutage auch in der Künstlerwelt eine Seltenheit geworden.

H. E. v. BERLEPSCH.





Das Landgut des Goldwägers (B. 234)

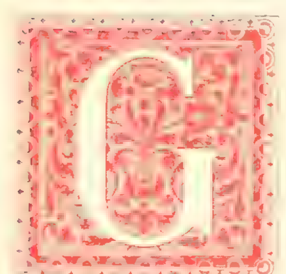
REMBRANDTS RADIRUNGEN.

VON *W. VON SEIDLITZ.*

MIT ABBILDUNGEN.

IV.

Die fünfziger Jahre.



GEGEN das Ende der vierziger Jahre stand Rembrandt bereits völlig vereinsamt da. Die immer mehr dem Glatten und Geleckten zustrebende Zeit hatte sich von ihm abgekehrt; er aber brauchte nicht erst mit ihr zu brechen, denn schon längst hatte er seine eigenen Pfade gefunden. Mit einer Zeit, die die harte, glatte, gleichmäßige Malerei eines van der Helst, der soeben, im Jahre 1648, die große Schützenmahlzeit zur Feier des Westfälischen Friedens vollendet hatte, seinen Werken vorziehen konnte, vermochte er nichts gemein zu haben. Wie neben ihm der alte Frans Hals in Harlem unbekümmert um die Anforderungen der Mode in seiner breiten, großen Art zu malen fortfuhr, so ließ auch Rembrandt sich durch den Wandel des Zeitgeschmacks nicht beirren, sondern gab sich erst recht seinem eigenen Wesen hin und folgte seinem künstlerischen Gewissen. Wohl waren damals noch Meister wie Ruisdael, Potter, Ostade, Terborch thätig, wohl stiegen noch sogar in den fünfziger Jahren Kräfte wie Metsu, Niklas Maes, Vermeer, Pieter de Hooch, Jan Steen auf, wohl leisteten die Feinmaler Dou, Mieris, Wouwerman, dank ihrer vorzüglichen Schulung, noch Vollkommenes: aber ihrer aller Werke wurden doch vornehmlich wegen der Untadelhaftigkeit und Geschlossenheit der technischen Durchführung gesucht, während dagegen der geistige Gehalt immer tiefer und tiefer sank und jene virtuose Glätte der Mache, die schließlich in den Erzeugnissen eines van der Werff zu ödester Kühlheit erstarren sollte, immer mehr in Aufnahme kam.

In der Kunst wie auf den übrigen Gebieten des geistigen Lebens machte sich eben mit der zunehmenden staatlichen Sicherung und dem allgemeinen Wachsen des Wohlstandes eine Neigung zu orthodoxem Byzantinismus, zu Verknöcherung und pedantischer Regelrichtigkeit geltend, der Rembrandts Streben nach Freiheit, Selbständigkeit und Vertiefung als nichts anderes denn als eine gefährliche und verdammliche Ketzerei erscheinen konnte. War doch gerade in den vierziger Jahren jene neue Generation holländischer Künstler, der außer dem bereits genannten Asselijn noch Both, Berchem, Dujardin u. a. angehörten, aus Italien, damals dem gelobten Lande des Akademicismus, zurückgekehrt, im Besitz einer neuen und thatsächlich nationalen Kunst auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei, dagegen aber doch durchtränkt von den fremdländischen Anschauungen, die auf dem Gebiete der Figurenmalerei





weniger nach einer belebenden Erfassung der Natur als nach der möglichst vollkommenen Nachahmung bestimmter Muster und Meister hindrängten.

Als der Wortführer dieser Zeit und Richtung, machte ihm Sandrart, der ihn doch persönlich kennen gelernt hatte, in der Teutschen Academie (S. 326) den Vorwurf, dass er „Italien und andere Örter, wo die Antiken und der Kunst Theorie zu erlernen, nicht besucht habe . . . Demnach blieb er beständig bei seinem angenommenen Brauch und scheute sich nicht, wider unsere Kunstregeln, als die Anatomia und Maß der menschlichen Gliedmaßen, wider die Perspective und den Nutzen der antiken Statuen, wider Raphaels Zeichenkunst und vernünftige Ausbildungen, auch wider die unserer Profession höchst nöthigen Academien zu streiten und denenselben zu widersprechen, vorgebend, dass man sich einig und allein an die Natur und keine andere Regeln binden solle.“ Houbreken erzählt in seiner Groote Schouburgh (1719, Bd. II, S. 305), wie zu Anfang der fünfziger Jahre einerseits die Malweise eines van Dyck in großer Achtung gestanden, anderseits aber auch die Rembrandts viele Anhänger besessen habe. Als aber der junge Jan de Baan, beim Verlassen der Bakkerschen Werkstatt, sich habe entscheiden müssen, zu welchem dieser beiden Künstler er gehen wolle, da habe er doch van Dyck den Vorzug gegeben, da dessen Manier höher zu schätzen sei (van een duurzamer aart). Die freundlichen Worte, die ein Jeremias de Decker Rembrandt in seinen Gedichten spendet, stehen ziemlich vereinzelt da. Von den maßgebenden Stimmen der damaligen Dichterwelt hat keine sich zu seinen Gunsten erhoben. Wohl aber bekämpft ihn noch lange nach seinem Tode ein gewisser Andries Pels mit Erbitterung in einem Gedicht von 1681 über das Theater, worin ihm zum Vorwurf gemacht wird, dass er es vorgezogen habe, sich in Extreme zu verirren (doorluchtiglijk de dvalen), wodurch er zum ersten Ketzer in der Kunst der Malerei geworden sei, statt sich durch die Anlehnung an die Erfahrung anderer zu vervollkommnen und seinen so hoch gepriesenen Pinsel den Regeln zu unterwerfen. Nein, heißt es da weiter, er meint alles von sich aus schon zu wissen, und nennt seine Verrücktheit: Nachfolgung der Natur; alles andere erklärt er für eitel Zierat und Verbrämung (die ganze Stelle im Original bei Vosmaer S. 390 Anm. mitgeteilt). Man sieht hieraus, wie sehr Rembrandts Gebaren die wohlanständigen Menschen seiner Zeit empörte. Er verschmähte es eben, das zu behandeln, was stets des Beifalls der Menge sicher sein kann: das Hübsche, die regelmäßige und gewöhnliche Schönheit. Findet doch die Schönheit höherer Ordnung und gar erst das Erhabene immer nur bei wenigen Verständnis (Vosmaer S. 399).



Kopf des Clement de Jonghe (B. 272)

In Rembrandt selbst aber hatte sich inzwischen eine Läuterung vollzogen, die ihn zur Einfachheit und Ursprünglichkeit seiner Natur zurückführte, so dass er nun seiner vollen Größe entgegenstreben konnte. Wie in das Jahr 1648 jene beiden Gemälde fallen, die seine Abkehr von der hellen Farbenfreudigkeit der früheren Zeit und zugleich seine Hinwendung zu einer vertieften und verinnerlichten Auffassung der Gestalt Christi bekunden: die düsteren und schlichten und dabei so ergreifenden Darstellungen des Mahles in Emmaus, im Louvre und in Kopenhagen: so folgte nun auch in der Radirung auf die weiche schabkunstähnliche Manier der vorhergehenden Zeit jene breite kräftige Behandlungsweise, die vornehmlich durch geradlinige, vielfach rechtwinklig gekreuzte Parallelschraffirungen wirkt und für ihn fortan bezeichnend bleibt. In Bezug auf die Auffassungsweise aber hatte er jenes unbeirrbare Gefühl für das dem eigenen Wesen Entsprechende wiedergefunden, das in der Jugend besonders stark zu sein pflegt, sich dann aber infolge der vielfachen äußeren Einflüsse und im Verlauf der langwierigen Studien, die zur Überwindung der technischen Schwierigkeiten nötig sind, so leicht wieder

verliert. Er gehörte vollkommen sich selbst wieder an und sah sich nun in den Stand gesetzt, sein Eigenstes und Bestes zu geben.

Vornehmlich beschäftigen ihn fortan die biblischen Gegenstände; aber zunächst fährt er noch fort, sich auf den Gebieten des Bildnisses und der Landschaft zu bethätigen. Das Bildnis des *Clement de Jonghe* (272), vom Jahre 1651, kündigt bereits in Auffassung wie Technik den einfach-großartigen Stil der späteren Zeit an, steht aber im ganzen doch noch den zuletzt besprochenen Bildnissen näher als den durch eine Reihe von Jahren von ihm getrennten nachfolgenden; denn er befleißigt sich darin noch einer sauberen klaren Arbeit im Gegensatz zu den genialen, mehr malerisch behandelten Werken aus der Mitte der fünfziger Jahre. Ist es infolge solcher Zurückhaltung auch nicht das großartigste, so ist es durch die Feinheit der Charakteristik vielleicht das vollkommenste seiner Bildnisse. Der Mann, ein Kunstverleger, sitzt da, von vorn gesehen, in vollkommener Natürlichkeit und Behaglichkeit, leicht in sich zusammengesunken. Nicht auf den Beschauer blickt er, fasst auch keinen bestimmten Gegenstand ins Auge: sondern dies Auge, leicht gekniffen, ist in sich gekehrt, während der Geist einen Gedankengang verfolgt, der in den schalkig bewegten Mundwinkeln zum deutlichen Ausdruck gelangt. Davon, dass er Modell sitzt, weiß dieser Mann nichts. Das Gesicht, der breitkrämpige Hut, der Kragen sind mit feiner Vollendung durchgeführt; der Mantel aber sowie alles übrige ist nur leicht, weich und mit staunenswerter Sicherheit hingeworfen, gerade wie das für den Gesamteindruck hinreicht.

Mit den zahlreichen *Landschaften* aus den Jahren 1650 und 1651 beschloss Rembrandt die Beschäftigung auf einem Gebiete, das er vor gerade zehn Jahren mit gleichem Eifer betreten hatte und das er während eben desselben Zeitraums auch in Gemälden gepflegt hatte [1]). Während er aber anfangs das Hauptgewicht auf die Gefälligkeit und Abrundung des Anblicks sowie auf die saubere zeichnerische Durchführung mittels der Ätzung legte, sieht er jetzt von der Komposition mehr und mehr ab, sucht nur nach einem Standpunkte, der die Endlosigkeit des Raumes möglichst zur Geltung kommen lässt, und trachtet mit Hilfe der Kalte-Nadelarbeit, die er inzwischen mit souveräner Kraft und Freiheit anzuwenden gelernt hat, vornehmlich malerischen Effekt zu erzielen. Seine Behandlungsweise ist durchsichtiger und lockerer geworden, das Laub und die Gräser sind spitziger und faseriger gebildet. Die größere Schlichtheit hat aber auch ein Zurückdrängen der Staffage, der Menschenwelt, im Gefolge. Die Natur ist für ihn nicht mehr ein Gegenstand übermütigen Spiels, sondern voll ernster Ehrfurcht naht er sich ihr. Es hat den Anschein, als habe er das Bedürfnis gefühlt, eine Zeitlang in innigem Verkehr mit ihr zu verbringen, bevor er sich den größeren Aufgaben, wozu seine Phantasie ihn hintrieb, ergab. Als das schönste Zeichen dieses Versenkens in die Natur ist wohl die Landschaft mit dem Turm (223) zu betrachten, die der früheren Manier noch am nächsten steht. In technischer Hinsicht das bezeichnendste ist das Blatt mit den drei Hütten (217), das durch seinen Gegenstand kaum ein besonderes Interesse zu erwecken vermag und nur in den frühesten, saftigen Drucken seinen vollen Wert offenbart. Aus der Fülle der übrigen, reich variirten Landschaften, die allesamt das Element der Stimmung betonen, sei aber besonders ein Blatt hervorgehoben, das wenig bekannt ist, sich in den Kreisen der Sammler aber mit Recht der größten Beliebtheit erfreut.

Das ist das *Landgut des Goldwägers* (234), eine langgezogene Ansicht, die nichts als Felder und Wiesen und nur in der Ferne einige menschliche Behausungen enthält. So wenig es sich hier um ein bloßes Phantasiegebilde handelt, das der Künstler kraft seines Meisterrechts aus den Elementen der Natur aufgebaut hätte, um die ihm selbst eigenen Zwecke zu verwirklichen, so wenig ist ein bloß virtuoser mechanischer Abklatsch der Natur hier geboten. Dem dargestellten Stück Erde wohnt freilich nicht der geringste besondere Reiz inne, es ist von ganz gewöhnlicher Bildung, bietet weder Wechsel noch anmutvolle Schönheiten; die ganze Kunst liegt nur darin beschlossen, dass hier genau die Empfindung wachgerufen wird, die durch die Natur selbst in dem Auge eines künstlerisch gestimmten Beschauers erregt werden würde. Rembrandt hat sich eben mit teilnehmender Empfindung in den Anblick dieser Landschaft versenkt; aber er hat es verschmäht, ihr das Gepräge seines Geistes aufzudrücken: er hat sich der Natur völlig untergeordnet und ist nur darauf bedacht gewesen, den Eindruck, den sie auf ihn machte, mit den ihm zu Gebote stehenden unfehlbaren Mitteln treu wiederzugeben. So einfach dies scheint, so liegt doch das

1) Seine einzigen datirten Landschaftsbilder entstammen den Jahren 1646 und 1647 (Bode, Studien, S. 488)

ganze Geheimnis der Kunst und daher ihr höchstes Ziel darin, aus der endlosen Zahl der Einzelheiten die für den Eindruck entscheidenden herauszuheben und mit der vollen Sicherheit, Feinheit und Genauigkeit wiederzugeben. Durch solche Unterordnung erst bekundet der Meister seine wahre Größe und seine volle Herrschaft über die Natur, nicht durch willkürliches Schalten oder kurzsichtige Überhebung.

Das freie Schalten mit den Naturelementen hat seine volle Berechtigung, wie Rembrandt selbst es in seinen früheren Werken bewiesen hat; es kann sogar zur Notwendigkeit werden, sobald nämlich die Malerei einem fremden Zweck, wie z. B. dem der Dekoration, zu dienen hat; als höchstes Ziel wird aber dem ernsten Künstler stets der engste Anschluss an die Natur vorschweben. Denn er kann sich, wie das Lionardo, Dürer und viele andere ausgesprochen haben, ihr gegenüber stets nur als klein und unzureichend empfinden. Je tiefer er blickt, um so deutlicher wird er sich davon überzeugen müssen, dass überhaupt in der Besitzergreifung der Natur der Zweck der Kunst liegt, dass die Kunst dieses Ziel nie völlig erreichen und noch viel weniger darüber hinausstreben kann, sich ihm aber um so mehr nähert, je enger sie sich an die Natur hält. Je größer die Schwierigkeiten sind, die aus solcher Beschränkung erwachsen, um so beglückender sind aber auch die Eroberungen, die hierbei gemacht werden können.

Dr. Faust (B. 270).

Auf den ersten Blick gewahrt man auf dieser Landschaft nur das leichtgewellte Terrain und die langgezogenen Felder; dann aber entdeckt man im Mittelgrunde die Straße, die an einer Häuserreihe vorbei zu dem Schloss führt, das mit seinen Nebengebäuden inmitten eines Parks liegt; rechts davon in anheimelnder Lage eine gesonderte Ansiedelung; links ein isolirtes Wäldchen und auf der Höhe eine größere Ortschaft. Wenn sich das Auge allmählich in diesen Reichtum und bunten Wechsel, den es ursprünglich ganz übersehen hatte, einlebt, so ahnt es in den leicht angedeuteten Höhenlinien des Horizonts eine noch größere Fülle von Verschiedenheiten und fühlt sich fortgetragen in die Unendlichkeit und empfindet mit Wonne die Weite der freien Natur. Hier trifft Bürgers (Musée de la Haye S. 197) Ausspruch vollkommen zu, dass Rembrandts Bilder nie in ihren Rahmen eingezwängt, sondern immer von der Endlosigkeit des Raumes umflutet sind. Da nichts bestimmt ist, ist auch nichts abgeschlossen: aber es fehlt auch nichts und nichts ist willkürlich. Das ist ewige Kunst, wie die Natur ewig ist — für den Menschen.

Noch stärker macht sich die Schlichtheit und Größe der Auffassung in den *biblischen Darstellungen* bemerkbar, die seit dem Anfang der fünfziger Jahre wieder besonders in den Vordergrund treten. Am nächsten dem Hundertguldenblatt steht die Schilderung der Predigt Christi, genannt *La petite Tombe* (67), indem auch hier eine Menge von Zuhörern gezeigt wird, die mit ihren verschiedenartigen Empfindungen durch *einen* Geist gefesselt und von sich selbst abgezogen wird. Nie ist wohl die Macht des Wortes auf die Zuhörerschaft in einheitlicherer, ungesuchterer und überzeugenderer Weise vorgeführt worden als auf diesem Blatt, das zugleich die einzelnen Individuen in feinster und lebendigster Weise charakterisirt. Der Künstler ist hier vollständig in seinem Gegenstande aufgegangen, ohne irgend eine bestimmte Wirkung auf den Beschauer zu beabsichtigen Dieser Einheitlichkeit des Gedankens entspricht auch die Geschlossenheit und Abrundung der

Komposition, die dem Blatt eine außergewöhnliche Stelle in dem Werk des Meisters anweist. Auch das Licht, das in breiter Fülle einfällt, ist hier noch immer konzentrirt, zugleich aber in so reichen Abstufungen behandelt, dass das Ganze eine ungemein kräftige, tief farbige Wirkung ausübt. Rembrandt zeigt sich bereits als vollkommen im Besitz der neuen Technik, die er fortan ausschließlich anwendet: die Strichlagen sind mit unnachahmlicher Sicherheit auf das geringste zulässige Maß beschränkt, aber dabei je nach Erfordernis mit ungemeiner Verschiedenheit behandelt, bald enger, bald breiter, aber meist gradlinig, und nur in den tiefsten Schatten gekreuzt, dann aber meist fast recht-



Die drei Kreuze (B 78)

winklig und nach Bedarf auch mehrfach gekreuzt, wodurch ein außerordentlicher Reichtum der Abtönungen entsteht.

Die höchste und reinste Verkörperung der Gestalt Christi bietet aber das Blatt mit dem *ungläubigen Thomas* (89), von 1650, eine nur angelegte Arbeit, die jedoch offenbar mit Absicht vom Künstler unvollendet gelassen worden ist, da sie auch schon in ihrem gegenwärtigen Zustande alle Merkmale einer einheitlich durchgeführten Komposition an sich trägt. Die Örtlichkeit spielt hier gar keine Rolle; das volle Gewicht ist auf die Darstellung des Gemütslebens gelegt, auf die Innigkeit, womit die versammelte Schar den unversehens, wie eine hehre Lichterscheinung unter ihnen auftauchenden geliebten Herrn und Meister empfängt. Christus erscheint hier als die Verkörperung höchster Würde, Milde und Schönheit, aber entkleidet alles Scheins äußerer Herrlichkeit. Die zuschauenden Apostel, im Leben gereifte patriarchalische Gestalten, sind in Gesichtsausdruck wie in Haltung und Handbewegung nur durch wenige, leicht hingeworfene, aber unfehlbar ausdrucksvolle Striche gekennzeichnet. Die Schatten werden durch langgezogene Parallellagen breiter Striche erzielt, Kreuzschraffirungen aber fehlen so gut wie ganz.

Kurze Zeit darauf, im Jahre 1654, schuf Rembrandt zwei Serien biblischer Darstellungen, in deren einer, in Queroktav, er die *Kindheitsgeschichte Jesu* in lieblich idyllischem Ton und sauberer klarer Vortragsweise schilderte (45, 47, 55, 63, 64, 60), während er in der anderen, in Quarto (50, 83, 86, 87), die vornehmlich dem *Leiden Christi* gewidmet ist, die düstersten ihm zu Gebote stehenden Töne zur Verwendung brachte. Die erste dieser Serien ist in technischer Hinsicht, als Radirung, wegen der erstaunlichen Sicherheit der Behandlungsweise und der Einfachheit der angewendeten Mittel geradezu mustergültig. Sie zeigt zugleich, wie der Künstler selbst in einer Zeit, da sein Geist bereits höhere Bahnen einzuschlagen begann und sich in Verleugnung alles Menschlichen und Persönlichen über das Irdische und Gewohnte weit erhob, die natürliche Harmlosigkeit und den liebevollen Sinn, den solche Aufgaben erfordern, in voller Kraft sich bewahrt hatte; und andererseits, wie er trotz aller schweren Schicksalsschläge, die auf ihn niederfielen, trotz der Ungunst der Zeiten, die Herrschaft über sich selbst nicht verlor, sich nicht bestimmten Gemüts- oder Willensrichtungen ausschließlich überließ, sondern in frischer Herzensfreudigkeit und klarer Unbefangenheit verblieb. — Die andere Reihe dagegen bildet das vollkommene Widerspiel dazu, so die beiden Naturen, die in der Brust des Meisters aneinander gefesselt waren, kennzeichnend. Die beiden Passionsszenen, die Kreuzabnahme und die Grablegung, Visionen der dunkelsten Tiefen menschlichen Daseins, voll grauenvoller Verzweiflung, sind mit Herzblut geschrieben und stehen daher auch außerhalb aller Regeln. In ihrer völligen Abweichung von den üblichen Gesetzen der Komposition, in ihrer Unscheinbarkeit und Einfachheit gehören sie aber zugleich zu dem Aufrichtigsten und Erhabensten, oder richtiger Tiefsten, was Rembrandt geschaffen hat. Den feierlichen Pomp der Darstellung im Tempel kann man als die fanfarenartige Einleitung dazu, die heiter stille Szene in Emmaus als den versöhnenden Ausklang und Abschluss der Symphonie betrachten.

Dieser selben Zeit gehören die zwei phantastischen, tief der Seele sich einprägenden Schöpfungen des *heil. Hieronymus* (104) und des *Dr. Faust* (270). In beiden wird der Eindruck stärker noch durch die Umgebung als durch die Hauptfigur selbst bedingt. Hieronymus sitzt in einer Landschaft von tizianisch reichem, heroischem Gepräge, aber er kehrt der schönen Natur den Rücken zu und lebt nur sich selbst, seinen Gedanken, seiner Lektüre. Faust dagegen ist scheinbar eingezwängt in sein düsteres, malerisch überfülltes Laboratorium, aber angespannt suchenden Blicks strebt er über den Staub der Folianten weg ins Freie, ja über den Raum hinaus in die Bereiche des Ewigen und Unbegrenzten, von wo ihm das mystische Zeichen verheißend entgegenleuchtet. Beide also übersehen die Gegenwart und streben nach dem Außerzeitlichen, der eine, indem er es in den Tiefen seines eigenen Wesens, der andere, indem er es in den Höhen des Alls sucht.

Nur dem Ernst und der Gemütstiefe, dem unbändigen Unabhängigkeitssinn eines unverfälschten Germanen, wie Rembrandt einer war, konnte es gelingen, die Abkehr von der Welt in so überzeugender Weise zu schildern, wie er es in seinem Faust gethan. Das geisterhafte Element, das durch das plötzliche Auftauchen der Lichterscheinung in der hohen düsteren Studirstube erzeugt wird, hätte allenfalls auch einem romanischen Künstler gelingen können; die Verherrlichung der gesammelten und unerschrocken dem blendenden Rätsel ins Antlitz schauenden Geisteskraft findet aber nur noch in den Allegorien des wackeren Dürer, vorab in

dessen weltvergessenem, emsigem Hieronymus, ihr Seitenstück.

Hatte Rembrandt bereits in der Mehrzahl der zuletzt genannten Arbeiten die kalte Nadel in starkem Umfang zur Erhöhung und Belebung der Wirkung angewendet, so stellte er die beiden umfangreichsten Blätter seines Werkes, die gerade in die erste Hälfte der fünfziger Jahre fallen, nämlich die unter dem Namen der drei Kreuze bekannte Kreuzigung und die Schaustellung Christi, in Breitformat, fast ausschließlich mittelst dieses Werkzeugs her. Aber es lag in den äußeren Umständen seines damaligen Lebens begründet, dass er weniger aus ruhiger künstlerischer Überlegung, als aus einer Hast und Unruhe, die ihn vorübergehend befallen hatten, zu dieser Darstellungsweise griff und damit, wie die wiederholten Änderungen, denen er diese Blätter unterwarf, beweisen, doch nicht zu einem befriedigenden und abschließenden Ergebnis gelangte.

Der Bankrott, der bald über ihn hereinbrechen sollte, warf schon seinen Schatten voraus und begann ihm seine Ruhe zu benehmen. Auch in seinen Gemälden ist, wie Bode (S. 507) bemerkt, um die Mitte der fünfziger Jahre eine Flüchtigkeit und Lieblosigkeit der Ausführung, eine Nachlässigkeit der Zeichnung und eine Farblosigkeit zu bemerken, die von tiefer innerer Verstimmung zeugen. Wenn Bode weiterhin in manchen dieser Gemälde Rembrandts gewöhnliche Innigkeit und Tiefe der Auffassung vermisst, so gilt das wohl bis zu einem gewissen Grade von der Schaustellung Christi, namentlich wenn man sie mit der zwanzig Jahre früher gefertigten Darstellung dieses Gegenstandes vergleicht, nicht aber von dem Kreuzigungsbilde, das im Gegenteil eines seiner gewaltigsten und ergreifendsten Werke ist; freilich entstand es auch ein paar Jahre früher als das andere, nämlich schon 1653.

Schon durch die Anlage der Komposition verkünden *die drei Kreuze* (78), dass es sich um die Schilderung eines Drama's von welterschütternder Bedeutung handelt. Hoch über die von mannigfachen Gefühlen bewegte Menge ragt die Gestalt des schuldlos Leidenden mit den Schächern zu den Seiten empor. Während die tiefe Finsternis durch den breiten, steil aus der Höhe herabfallenden Lichtstrahl plötzlich erhellt wird, spaltet sich die Erde; Verwirrung erfasst die Gemüter der Menschen; angsterfüllt hüllen sich die einen in ihre Gewänder oder verbergen ihr Angesicht in den Händen oder stürzen wie niedergeschmettert zu Boden, während die anderen entweder in eiliger Flucht ihre Rettung suchen oder kopfschüttelnd und nach einer Erklärung dieses Aufruhrs der Elemente suchend, den Heimweg unter eifrigem Gespräch antreten. Diesen am eingehendsten durchgeführten Gestalten, die den Vordergrund einnehmen, treten die vom vollen Licht erhellten Gruppen am Fuße des Kreuzes, die nur in den flüchtigsten Umrissen angedeutet sind, als die Vertreter einer anderen Welt, der des Glaubens, Hoffens und Liebens gegenüber. Der mit ausgebreiteten Armen vor dem Gekreuzigten knieende Hauptmann, im Mittelpunkt der Darstellung, füllt nur die Rolle eines Vermittlers zwischen diesen beiden Welten als eine den Wendepunkt des Dramas bezeichnende Person aus. Die wahre Heldin ist aber hier wie in allen den höchsten Verkörperungen dieser Szene die Mutter des Dulders. Wie sie niedergeschmettert, in hilflosem Schmerze die Hände ringend dasitzt, von den Frauen umgeben, deren eine sich liebevoll teilnehmend über sie beugt, während die zweite ihr zuzureden scheint, sich in das Unvermeidliche zu fügen, und die dritte in Erwägung des schrecklichen Geschehnisses fröstelnd zusammenschauert: das ist ergreifender von keinem anderen Meister geschildert worden. Die Gestalten der Magdalena, die die Füße Christi umklammert, und des Johannes, der sich verzweiflungsvoll die Haare zerrauft, sind zu flüchtig in ihrer Anlage, um voll zur Geltung kommen zu können. In ihrem Zusammenklang aber bilden alle diese Figuren einen gewaltigen Hymnus zur Verherrlichung der Glaubenskraft inmitten der tiefsten Not. Die hinreißende Macht der Empfindung ist es, die hier wieder einen dem Bereich der Musik entnommenen Vergleich nahe legt. Rembrandts Stärke liegt eben weder in der Formaldekoration noch in der bewusst verstandesmäßigen Komposition, sondern ist durchaus in der Tiefe und dem Reichtum seines Gemüts begründet.

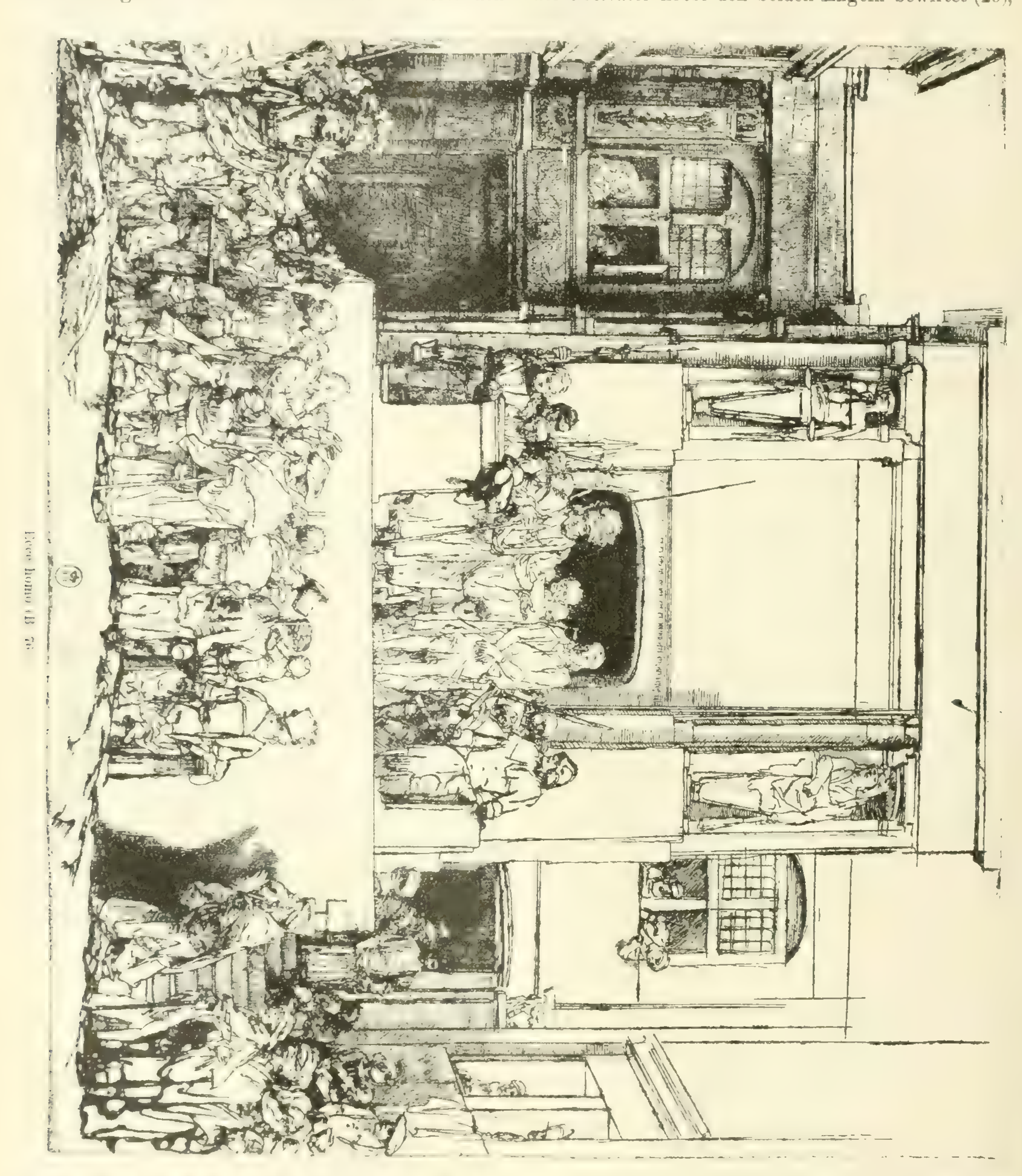
Wie sich überhaupt um diese Zeit seine Neigung zum Eigenartigen und Phantastischen bis ins Schauerlich-Erhabene gesteigert hatte, so verwendete er nun, entsprechend der breiteren und pastoseren Behandlungsweise seiner Gemälde, die kalte Nadel, deren Spitze er in Hast und mit fast übermenschlicher Gewalt tief in das Kupfer eingrub, um nicht sowohl durch die Strichlagen, die sich als solche fast gar nicht mehr bemerklich machen, als durch den fetten Grat, den die einzelnen wie gehackten Züge aufwühlen, eine tief gesättigte Farbigkeit hervorzurufen. Er wird in seiner Technik immer selbstbewusster, stolzer und unternehmender, zugleich herber und mehr auf Größe als auf reizvolle Anmut

ausgehend (Vosmaer). Das Kreuzigungsbild gleich dem Hundertguldenblatt durchzuführen, wie er es anfänglich geplant haben dürfte, dazu fehlte ihm nun aber offenbar Neigung und Muße. Auch mag inzwischen eine andere Anschauung des Vorgangs in ihm aufgestiegen sein. Kurz, er verwandelte später, unter völliger Änderung eines Teils der Figuren, die lichtvolle Szene in eine von allen Schauern des Wetters verdüsterte und nur durch einen schmalen Lichtstreif gespenstisch erhellte. Mit hackigen, groben Strichen, in nervöser Hast führte er diese Umarbeitung durch, so dass manche sogar geneigt sind, sie gar nicht für sein Werk zu halten. Doch abgesehen davon, dass ein ganz äußerlicher Umstand zu seinen Gunsten spricht, nämlich die Anbringung einer Reiterfigur in hoher, turbanartiger Kopfbedeckung, die als Kopie nach einer Medaille Giovanni Pisanos, des italienischen Quattrocentisten, nur ihm selbst, dem Kunstfreunde mit aufs äußerste verfeinertem Geschmack, zugeschrieben werden kann, — bilden die Änderungen durchaus keine Verschlechterung der Komposition, sondern erhöhen vielmehr noch deren Tragik. Aber freilich bezeichnen sie ein Aufgeben des ursprünglichen Ziels, somit ein Schwanken, woran man, außer gerade in dieser Zeit, bei Rembrandt nicht gewöhnt ist.

In derselben eingreifenden Weise ist er bei der zwei Jahre später, 1655, entstandenen *Schaustellung Christi* (76), dem Gegenstück zu den drei Kreuzen, verfahren. War hier die theatermäßige Gliederung der Komposition einerseits durch die Einfügung in eine das ganze Blatt ausfüllende Hofarchitektur, andererseits durch die Trennung der Massen in eine auf erhöhtem Ausbau stehende Gruppe und das zu ebener Erde sich abspielende Volksgetümmel schon von vornherein besonders kräftig betont worden, so verstärkte er später diesen Eindruck noch beträchtlich durch die Auslöschung fast dieses ganzen unteren Teils. Die dichtgedrängte, nach Barrabas schreiende Pöbelmasse, fast durchweg vom Rücken gesehen, mochte ihm doch nicht energisch genug charakterisirt erscheinen, um der Gestalt des gefasst auf hoher Bühne stehenden Christus, dessen Hände mit denen des gemeinen Verbrechers zusammengekoppelt sind, das Gleichgewicht zu halten. So betonte er denn durch die Beschränkung dieses Chors den architektonischen Aufbau noch stärker und vereinigte das ganze Interesse auf die Hauptgruppe, die nun aber wieder für den Raum zu klein geworden war. Lässt sich hier also eine völlig befriedigende Wirkung vermissen, so bewahrt das Blatt doch seine hohe Bedeutung durch den tiefen Ernst, der ihm eingeprägt ist, und interessirt uns zudem noch durch seine Behandlungsweise wie durch die eigenartige Auffassung der Architektur. Sind auch einzelne Glieder, wie die Architrave, Pilaster und Säulen, mehr oder weniger den antiken Bauordnungen entnommen, so verbindet der Künstler damit unbekümmert flache, gedrückte Bogen und die aus vielen kleinen Scheiben zusammengesetzten Fenster seiner Heimat. Durch die Wucht der Verhältnisse und das Vorwalten der großen ungegliederten Massen aber erinnert das Ganze mehr an ägyptische Bauwerke als an irgend welche europäische. In der Zeichnung der Figuren endlich erreicht hier Rembrandt durch die vorwiegende Verwendung der kalten Nadel eine Eckigkeit, wie er sie weiter nie getrieben hat. Sie erscheinen wie aus lauter Quadraten zusammengesetzt. Durch diese schroffe Form hindurch aber leuchtet das warme Leben und der tiefe Gemütsausdruck hindurch.

Nachdem er auch dieses Blatt als Anlage belassen, wendet er sich wieder Kompositionen kleineren Formats zu und schafft eine Reihe tiefempfundener, gewaltiger Werke. Vorab prägt sich das *Opfer Abrahams* (35) von 1655 als eine seiner abgerundetsten Schöpfungen der Phantasie des Beschauers ein. Von alters her hatten die Künstler ihre beste Kraft diesem ergreifenden Gegenstande zugewendet. Vor allem berühmt ist der Florentiner Wettkampf, der zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts ausgefochten wurde und mit dem Siege Ghibertis endete, obwohl die überlegene Wucht auf seiten Brunellescos war. In den dreißiger Jahren hatte Rembrandt selbst diesen Gegenstand noch ganz in pathetischer Weise behandelt. In der späteren Radirung dagegen wirkt er durchaus monumental, nicht aber durch die Entrückung der Szene in eine ideale Sphäre, sondern durch vollkommenste Versenkung in den Stoff und überzeugende Wiedergabe der geschauten Vision. Wie sich Vater, Sohn und der rettende Engel zu einer geschlossenen Einheit verbinden, indem der Engel, der mit seinem breiten Flügelpaar lautlos herangerauscht kam, plötzlich den Vater von hinten umklammert und mit noch wehendem Haar sich über seine Schulter beugt, um ihm die göttliche Botschaft ins Ohr zu raunen; wie der Sohn in zitternder Ergebung sich vom Vater die Augen zuhalten lässt, nicht wissend, was mit ihm vor sich gehen soll; wie endlich der Vater sich zornig frei zu machen sucht von der Umschlingung des Eindringlings, der ihn an der Erfüllung seiner

schweren Pflicht zu hindern trachtet: das alles ist neu, ist Rembrandts eigenste Schöpfung und von keinem seiner Vorgänger erreicht, die allesamt — mit alleiniger Ausnahme Brunellescos — stets den



Ecce homo (B 76)

Engel als eine überirdische Erscheinung in den Lüften schwebend und daher nur befähigt, durch das Wort, nicht durch die That einzugreifen, geschildert hatten.

Auf andere Bilder dieser Art, wie die schlichten Darstellungen des betenden Davids (41) und des Christus am Ölberge (75), auf den alten Abraham, der Gottvater nebst den beiden Engeln bewirtet (29), kann hier nur hingewiesen werden. Wie die Gemälde dieser Zeit — man denke nur an das Hauptbild, den segnenden Jakob von 1656 in Kassel — meist nur wenige, aber groß erfasste Figuren ent-

halten, so geht auch hier Rembrandt immer mit Entschiedenheit auf den Kern der Handlung los, verschmäht alle äußerliche Zurichtung, aber erzielt durch die schlagende Einfachheit und die tiefe Innigkeit seiner Auffassung jene Monumentalität, die, kraft ihrer Wahrhaftigkeit als eine naturnotwendige erscheint und sich dem Herzen des Beschauers wie der warme Zuspruch eines Freundes einprägt. Zur Vermittelung dieser Gebilde aber dient ihm, wie in den Gemälden die bald glitzernde und flimmernde, bald ruhig-ernste, immer aber tiefe und kräftige Farbe, die Wucht und der milde Schummer seiner Kaltnadelarbeit, die er mit höchster Treffsicherheit und in freiester Mannigfaltigkeit beherrscht. Rembrandt hatte nun in unablässigem Fortschreiten, als gäbe es keinen Rückschritt für ihn und keinen Verfall, sondern nur eine unendliche Vervollkommnungsfähigkeit, die Höhe seiner Kunst erstiegen. Das zunehmende Alter, die herbsten Schicksalsschläge hatten ihm nichts anzuthun vermocht. Freilich war das keine heiter spielende Kunst, sondern eine männlich-ernste, zielbewusste. „Die gehaltene Kraft“, sagt Bode (S. 517) mit Recht, „der große Ernst, die äußerste Einfachheit und die Gleichgültigkeit gegen alles, was als Konzession dem Publikum gegenüber erscheinen könnte, sind Zeichen des Alters in jedem Beruf, in jeder Thätigkeit; bei dem Künstler zeigt sich dies noch insbesondere in der spielenden Leichtigkeit, mit welcher alle malerischen Mittel gehandhabt und bis an die Grenze des Möglichen und Erlaubten getrieben sind.“ Aber nicht im Düstern allein suchte Rembrandt seine Befriedigung, sondern eben so auch in der Gestaltung der Lichtseiten des Lebens, wie die lieblichen Szenen aus der Kindheit Christi dies zeigen. Während die übrigen Maler des Landes sich fast ausnahmslos der Wiedergabe der nächsten Umgebung zugewendet hatten, beharrte er unentwegt in der Darstellung biblischer Stoffe, die seinem reichen Geist unerschöpfliche Nahrung boten, ihn unablässig den höchsten Aufgaben zustreben ließen und seine Kräfte in wohlthuendem Gleichgewicht erhielten. So bietet er eines der seltenen Beispiele für die Kraft des inneren Triebes, der unablässig den Menschen zur Erfüllung seiner Pflicht ansporut und ihn der Höhe der Vollendung entgegenführt, ihm für die Entfremdung von seinen Mitmenschen tausendfachen Entgelt durch die im Innern aufgehäuften Schätze bietend. Wenn man, ruft Fromentin (S. 384) aus, nach solchem Aufsehen, in vollem Ruhmesglanz — und welch lärmendem Ruhm! — unter dem Beifallsjubel der einen und dem Widerspruch der andern sich so weit beruhigt, um so bescheiden zu bleiben, sich genügsam beherrscht, um aus all dem sprühenden Lebensmut wieder zur Weisheit und Mäßigung zurückzukehren, so ist das ein Beweis dafür, dass neben dem kühnen Neuerer, neben dem Maler, der sich abmüht, die Darstellungsmittel seiner Kunst zu vervollkommnen, der Denker steht, der seine Arbeit fortsetzt wie er es kann, wie er es fühlt, fast immer mit der Kraft des Hellsehens, die den von Intuitionen erfüllten Köpfen eigen ist.

Das Verhängnis, das bereits seit einer Reihe von Jahren, seit 1653, ihn bedroht hatte, brach 1656 in Gestalt eines Bankrotts über ihn herein. Seine Geringschätzung des Geldes, die bedrängten Umstände seiner nächsten Verwandten, die Ungunst der unter einer plötzlichen Geschäftsstockung leidenden Verhältnisse, vor allem aber wohl seine unbezähmbare Sammelleidenschaft mögen diese verhängnisvolle Wendung der Dinge herbeigeführt haben. In den Jahren 1657 und 1658 wurde sein gesamtes Hab und Gut, darunter seine ausgedehnten Sammlungen, und zuletzt sein Haus versteigert, in der Herberge zur Kaiserkrone auf der Kalverstraat zu Amsterdam, wo er sich zugleich selbst eingemietet hatte. Seine Sammlungen, die das ganze Haus gefüllt hatten, hauptsächlich aus Gemälden, eigenen wie solchen von ihm sympathischen Zeitgenossen wie Lievens, Brouwer, Hercules Segers u. a., und einer äußerst reichhaltigen und wertvollen Kupferstichsammlung mit den Werken eines Lukas von Leyden, Cranach u. a. in den gewähltesten Abdrücken, weiterhin den möglichst vollständigen Nachbildungen der Schöpfungen eines Raffael, Rubens u. s. w. bestanden, daneben aber noch Zeichnungen, antike Büsten, japanische Sachen, Stoffe, venezianische Gläser, Waffen sowie eine beträchtliche Anzahl von Abgüssen nach dem Leben enthielten, also ein Künstlerrüstzeug von unschätzbarer Vollständigkeit und Gewähltheit bildeten: diese Sammlungen brachten nicht mehr als etwa fünftausend Gulden ein. Aber selbst durch diesen Zusammenbruch seiner äußeren Lebensumstände wurde Rembrandts Kraft nicht gebrochen, ja kaum vorübergehend gelähmt, vielmehr zu gesteigerter, begeisterter Thätigkeit angespornt, worin er Zerstreuung zugleich und Trost fand (Bode). So verwand er dieses vorübergehende Missgeschick, schuf mit nimmer ermattender Kraft ein Meisterwerk nach dem anderen, gewann mit der Zeit seine Häuslichkeit wieder, sah sich fortgesetzt von treuen Freunden um-

geben, zog noch in seinen letzten Lebensjahren Schüler an sich heran und konnte endlich mit überlegener Gelassenheit auf die Kämpfe, Stürme und Leiden seines früheren Lebens zurückblicken.

Gerade in die Zeit des Bankrotts fällt die Höhe seiner Thätigkeit im *Bildnis*fach. Wie er im Jahre 1656 das unübertreffliche Bildnis des Jan Six (noch jetzt im Besitz der Familie zu Amsterdam) malte, und den Goldschmied Lutma radirte, so hat er 1655 die Bildnisse der beiden Männer, die mit der Durchführung seines Konkurses betraut waren, des Hauswarts der Schuldenkammer Haaring und seines Sohnes, des Auktionators, mit der Radirnadel wiedergegeben. Er war also auch während dieser Zeit nicht nur im Verkehr mit den Leuten der „anständigen" Gesellschaft geblieben, sondern ließ sich den Verlust seiner gesamten Habe so wenig zu Herzen gehen, dass er mit den beiden Männern, denen die schwere Aufgabe zufallen sollte, seine kostbaren Besitztümer zu versteigern, in ein gutes, ja man kann ruhig behaupten, in ein freundschaftliches Verhältnis trat. Denn die Bildnisse dieser beiden sind das Schönste und Vollendetste, was er geschaffen; man fühlt es, dass warme Zuneigung ihm dabei die Hand geführt hat.



Antiope und Jupiter (B. 203).

Der *alte Haaring* (274) darf nicht nach den gewöhnlichen, freilich noch immer außerordentlich seltenen, aber doch schon wesentlich überarbeiteten und im Ausdruck veränderten Abdrücken beurteilt werden. Da erscheint er mit seinen unsicher blickenden Augen, den angstvoll emporgehobenen Brauen, dem schmerzvoll verzogenen Munde als eine Art zitterigen Pantalons. In dem ersten Zustand dagegen, dessen einzigen herrlichen Abdruck die Albertina in Wien bewahrt, sehen wir eine Gestalt von ritterlicher Feinheit und Vornehmheit vor uns, der die gewählte Kleidung, das saubere, scharf vom schwarzen Sammetanzug sich abhebende Linnen, die Fülle des feinen, sorgfältig gepflegten Haares wohl anstehen. Hier passt der Ausdruck der energisch aufeinander gepressten Lippen, der fast drohend zusammengezogenen Brauen über den kleinen, scharf blickenden Augen durchaus zu der kühn geschwungenen Nase. Zu der Meisterschaft dieser Auffassung gesellt sich hier aber auch die Vollendung der Durchführung. Durch die fast vollständige Überarbeitung mittels der kalten Nadel ist ein Glanz, eine Weichheit und eine Tiefe der Wirkung erreicht, die äußerlich wohl an das Wesen eines Schabkunstblattes erinnern, aber weit darüber hinausgehen und unmittelbar an die Leistungsfähigkeit der Malerei erinnern. Vosmaer hat daher auch mit Recht dieses Blatt als das nec plus ultra der Radirkunst bezeichnet.

Ebenso verhält es sich mit dem Bildnis des *jungen Haaring* (275). Auch dieses muss nach dem ersten Zustande beurteilt werden, wovon das Amsterdamer Kabinett einen besonders schönen Abdruck besitzt. Hier ist der Ausdruck dieses seinem Vater wie aus dem Gesicht geschnittenen, aber noch nicht

in eigener Richtung durchgebildeten jungen Mannes ein ruhig-ernster und dadurch sympathischer, während später dieser Kopf ein schwermütig-kränkliches, hektisches Aussehen erhielt, das dann zuletzt ganz starr und stumpf wurde. — Diese beiden Bildnisse bieten jene tiefste und in ihrer Schlichtheit überzeugende Wahrheit, die nur aus der vollen Hingabe an den Gegenstand, aus der Durchdringung des Künstlergeistes mit seinem Modell und der hieraus hervorgehenden völligen Neuschöpfung sich ergiebt. Während einerseits die Gesichtszüge mit einer Feinheit beobachtet sind, dass die Dargestellten in all der Mannigfaltigkeit zusammengesetzter menschlicher Charaktere völlig greifbar und doch zugleich unergründlich, also bis in die letzte Fiber hinein individualisirt erscheinen, ist ihnen andererseits der typische Charakter unabänderlicher Bestimmtheit gegeben. Ohne starre Schemen zu sein, prägen sie sich fest dem Gedächtnis des Beobachters ein und stellen so jene Verbindung des Beweglichen und Dauernden, des Zeitlichen und des Ewigen dar, die immer der höchste Zielpunkt der Kunst bleiben wird.

Jedes der übrigen Bildnisse dieser Zeit, der Lutma (276) von 1656, der Tolling (284), der Francen (273), regen zu eingehender Betrachtung an, doch ist hier nicht der Ort, um bei ihnen zu verweilen. Steht auch das große Bildnis des Schreibmeisters *Coppenol* (283) — vorher hatte Rembrandt ein kleineres Bild desselben (282) radirt — mit diesen nicht auf gleicher Höhe, sei es, weil die Persönlichkeit des Dargestellten sich weniger schlicht und unbefangen zu geben wusste, sei es, weil die Weitläufigkeit der Bearbeitung einer so großen Platte besondere Schwierigkeiten bot, so ist das Blatt als der früheste Versuch mit der Wirkung eines Gemäldes zu wetteifern — Rembrandt hatte dieses Bildnis in gleicher Größe als Gemälde ausgeführt (bei Lord Ashburton in London) — im Hinblick auf die neuesten, so vielseitigen und so erfolgreichen Bemühungen, die die Gegenwart in dieser Richtung aufweist, von besonderem Interesse.

Treu seiner Überzeugung, dass die Natur sich nie auslernen lasse, machte sich Rembrandt noch in der letzten Zeit seines Lebens daran, den nackten menschlichen Körper wiederum zu studiren und darzustellen. Wie er im Jahre 1646 ausschließlich nach dem männlichen Modell gearbeitet hatte, so behandelte er jetzt, 1658, in einer Reihe von Radirungen (197, 199, 200) den nackten weiblichen Körper. Er kehrte damit durchaus zu den Bestrebungen zurück, die er schon zu Anfang seiner Laufbahn mit Eifer verfolgt hatte. An die Stelle des sorgfältigen, fast noch ängstlichen Nachgehens nach den Einzelformen ist hier aber, namentlich in der *Frau mit dem Hut* (199), eine köstliche Unbefangenheit in der Auffassung der Naturformen und eine meisterliche Freiheit in der Behandlung getreten, die diesen Blättern durchaus den Stempel des Klassischen, Ewig-Gültigen aufprägt. „Diese herrlichen Blätter“, sagt Vosmaer (357), „sind nur Studien, aber Studien, die sich den Kunstwerken ersten Ranges einreihen . . . Nie hat Rembrandt die Schönheit der Modellirung, die Schmiegsamkeit des Körpers und sein pulsirendes Leben, wie die Pracht der Färbung und die Kraft und Feinheit der Töne übertroffen, die er hier erreicht.“

Wenn aber die Darstellung, um in der Fülle der Gebilde des Meisters sich zurechtzufinden, einzelne Gruppen seiner Werke zusammenfassen muss, so blieb er selbst bis an sein Ende jedem einseitig pedantischen Vorgehen fremd und ließ sich stets nur von den Eingebungen seiner in unerschöpflicher Fülle quellenden Natur leiten. Zwei Werke aus seiner Spätzeit, der heil. Franziskus von 1657 und die Antiope von 1659, zeigen in ihrer Zusammenfassung, wie nah in des Künstlers Seele Geistliches und Weltliches, zartpoetische Verklärung der Wirklichkeit und derbes Erfassen der niederen Seiten des Menschenlebens verbunden waren. Der *heil. Franziskus* (107), in seinem ersten, durchaus mit der kalten Nadel in Wirkung gesetzten Zustand, bietet die idealste Landschaft, die Rembrandt geschaffen hat, ein Bild verlockendster Weltvergessenheit, wie sonst nur Dürer es aus der Fülle seines Gemüts zu schöpfen vermocht hatte. Die *Antiope* (203) wiederum zeigt Rembrandt in der vollen Rücksichtslosigkeit aber auch Selbstherrlichkeit seines Wesens und enthüllt uns somit das Grundprinzip seiner Künstlerschaft, die Wahrhaftigkeit seiner Auffassung und die Kraft zur Darstellung der inneren Gebilde. Der derb-sinnliche Vorgang wird nicht idealisirt und in höhere Sphären erhoben, auf Schönheit der Linien und Formen wird keine Rücksicht genommen: aber in greifbarer, überzeugender Lebendigkeit tritt die Szene vor uns, weil sie mit eindringender psychologischer Kraft erfasst, vom Künstler innerlich mitempfunden und von seinem belebenden und gestaltenden Hauch bis in alle Einzelheiten hinein erfüllt ist. Es ist eine durch und durch persönliche Schöpfung, die nur Rembrandts Geist entspringen konnte, die aber auch gerade so verkörpert worden ist, wie Rembrandt sie geschaut hat.

Der heilige Franziskus B 107

In dem Jahre 1661, das sein Monumentalgemälde der Zunftvorsteher erstehen sah, hat er seine letzte Radirung, die Frau mit dem Pfeil (202), gefertigt. Während der übrigen sieben Jahre seines Lebens hat er dann nur noch die Malerei gepflegt.

Damit nehmen wir Abschied von unserem Künstler, aus dessen reichem Werk nur eine Anzahl der besonders bezeichnend erscheinenden Radirungen herausgehoben werden konnte. Sein Leben lehrt uns, wie er, entgegen dem herrschenden handwerklichen Grundsatz, die bestehende Kunst fortzusetzen, bis in sein Alter hinein nur darauf bedacht gewesen ist, sich frei zu erhalten von dem lähmenden Einfluss der Vergangenheit. Im Leben eines Volkes hat ja das erhaltende, auf der Überlieferung fußende Prinzip seine volle Berechtigung; für den einzelnen Künstler aber bildet es nichts weiter als den Ausgangspunkt, den Untergrund, der freilich einen festen Halt bietet, aber nur soweit von wirklichem Nutzen ist, als er nicht von höherem Aufschwung abhält, sondern im Gegenteil als Staffel dient zur selbständigen und eigenartigen Entfaltung der schöpferischen Kräfte. Rembrandt nun, der schon früh sich von den Banden der ihn umgebenden Gegenwart losgemacht hatte, der bei fünfzig Jahren ein Greis war, von ungelähmter Kraft und Schaffenslust freilich, aber doch schon überreich erfüllt von schmerzlichster Erfahrung und bitterster Erkenntnis, dieser früh gepriesene, rasch vereinsamte, aufs schwerste geprüfte Mann bietet das erhebende Beispiel eines in stolzem, stetigem Adlerflug emporstrebenden Geistes, der nur darauf bedacht blieb, das, was in ihm selbst lag, immer klarer herauszugestalten und durch solche fortschreitende Vervollkommnung, die stets Neues zu Tage förderte, der Zukunft zu dienen.

Das starke, kräftig vorwärts drängende Geschlecht, das dazu gehört, um solche Eigenart zu vertragen, gab es in dem Holland der fünfziger Jahre nicht mehr. In dumpfe Selbstsucht versunken, nicht auf Eroberungen, sondern nur noch auf das Bewahren des Eroberten sinnend, erblickten die Erben der Befreier Hollands in solchem Gebaren nur eine Verhöhnung ihrer eigenen Bestrebungen, eine Ärgernis bereitende Störung und konnten dies nur als eine Äußerung der gemeinen Sucht, Aufsehen zu erregen, fassen. Eine solche Zeit weiß nichts von dem eingeborenen Schöpfungsdrange, der keines äußeren Anstoßes bedarf, gegen den es aber auch kein Widerstehen giebt: sie kennt nur eine Thätigkeit, die den Instinkten der Masse dient, oder eine solche, die die Interessen des Hervorbringens fördert. Sie ahnt nicht, dass das höchste und einzige, wenn auch schmerzvolle Glück in der Erfüllung der Pflicht und der Vollziehung des Berufs besteht; das Elend, das die bloß äußerlichen Erfolge in der Regel begleitet, bleibt ihr ja meist unbekannt. Und da die ehrlich Strebenden sich, in der Mehrzahl, thatsächlich von ihren Idealen abwendig machen lassen, der kleine Rest der Standhaften aber meist elendiglich zu Grunde geht, ohne überhaupt erst bekannt geworden zu sein, so pflegt die Menge hieraus den Schluss zu ziehen, dass sie mit ihren Forderungen recht, der Künstler aber mit seinen eigenwilligen Bestrebungen unrecht habe.

Solcher Engherzigkeit gegenüber ist es ein Glück, dass es denn doch hier und da einer besonders kräftigen Natur gelingt, unentwegt sich selbst treu zu bleiben. Ein Mann wie Rembrandt ist freilich dazu angethan, schwachmütigen Seelen ein geheimes Grauen einzuflößen; allen denen aber vermag er als ein leuchtendes, die Seele mit freudiger Hoffnung erfüllendes Symbol zu dienen, die den göttlichen Funken der Kunst treu im Busen hüten und nicht gesonnen sind, ihn schnöder Habgier zuliebe aufzuopfern oder ihn in Verfolgung jener Trugbilder, die man mit dem schönen Namen der ewigen Ideale ausgestattet hat, zu ersticken. Ideale giebt es stets und stets erstehen sie neu; aber nicht der Vergangenheit gehören sie an, sondern der Zukunft. Sobald sie erreicht sind, haben sie aufgehört, Ideale zu sein. Der Charakter des Ewigen haftet ihnen also nicht an, sondern im Gegenteil der des Vergänglichen. Nur das Streben bleibt stets neu und frisch.

Rembrandt ist stets lebendig geblieben; er hat die Wahrheit im ewigen Wandel und Wechsel gesucht, nie sich genug thuend, nie auf dem einmal Gefundenen beharrend. Dadurch hat er ein für alle Zeit gültiges, immer wieder zur Nacheiferung anspornendes Beispiel gegeben, wie ein solches für die mannigfachen, aber nur von einem kleinen Teil des Volkes unterstützten und daher in ihren Zielen nicht immer sicheren Bestrebungen der Gegenwart ganz besonders not thut.

DER NEUE HOLBEIN DER NATIONAL GALLERY.

VON *WILHELM STREIT* IN DRESDEN.



DER Artikel im Junihefte dieser Zeitschrift über das neu erworbene Holbeinsche Bild der National Gallery bringt einen dankenswerten Beitrag zu dessen Charakteristik, bietet aber manchen Anlass zu Gegenbemerkungen. Die Personenfrage z. B. ist noch in keiner Weise entschieden. Die Bestimmung des Jean de Dinteville für die Figur des Kavaliers durch Mr. Sidney Colvin wird stets verlockend bleiben durch die annähernde Übereinstimmung des Aetatis Suae und den Ortsnamen Policy auf dem Globus. Da aber kein Porträt Dinteville's zur Vergleichung vorliegt, und Henri Bouchot von der Pariser Nationalbibliothek [1]) auf mein Befragen hin das Kostüm das Kavaliers als nicht französisch verwirft, Dinteville ferner nirgends als der geistreiche, reformfreundliche Katholik erscheint, als welcher der Holbeinsche Kavalier sich erweist, sogar dessen Freund, der schmeichlerische Dichter Nicolas Bourbon, nicht eine einzige Eloge in den Nugae für ihn übrig hat, die sonst davon überfließen; da endlich während dessen Gesandtschaft von Franz I. für besondere Missionen, die ein geistreiches Erfassen der neuen Reformideen erforderten, Personen wie Jean und Guillaume du Bellay nach London geschickt wurden, endlich das Wort Policy historisch-geographisch in London noch nicht untersucht wurde, so dürfte es wohl erlaubt sein, nach anderen Kandidaten zu forschen. Wenn demnach Dinteville noch nicht über alle Zweifel erhaben erscheint, so ist Nicolas Bourbon völlig unhaltbar. Ähnlichkeiten zwischen dem Windsorprofil und dem Holzschnitte in den Nugae mit der Gelehrtenfigur rechts zu finden, dürfte nur einem voreingenommenen Auge gelingen. Die sehr charakteristische Nase des Gelehrten, überhängend, mit breitem, ausgebogenem Sattel steht der geraden Nase des Windsorprofiles ohne Sattel, in den Nugae sogar einer eingebogenen Nase entgegen. Die Stellung der Augen zu den Augenbrauen ist für jemand, der selber zeichnet, eine andere. Bart und Haare stimmen nicht. Dass die Tracht dieselbe sei, muss vollends der Phantasie des Referenten überlassen bleiben. Endlich Holbeins Meisterwerk eine Ungenauigkeit in Aetatis Suae zuzuschreiben, um seine Behauptungen zu retten, erscheint unverzeihlich und richtet sich von selber.

Nachdem meine geistreiche Freundin in London, Miss Mary F. S. Hervey, eine Dame der hohen englischen Aristokratie, im Gegensatze zu Mr. Colvin, Hunderte englischer Kandidaten geprüft hatte, und ich, auf deren Betreiben, eine Menge deutscher Kandidaten für die beiden Figuren geprüft und verworfen, besonders die des Mr. Dickes in London, so richteten sich unsere historischen Quellenstudien nach Frankreich. Die „Memoires du Bellay“; „Ribier“; Haag, la France protestante, Herminjard, Correspondance des Reformateurs und viele andere Quellen führten in die Umgebung des Jean du Bellay, Bischofs von Bayonne, später Kardinals von Paris, welcher vielfach in London war, Freund der Anna Boleyn und deren Partei, und als „einer der aufgeklärtesten Männer seiner Zeit“ den geistigen Mittelpunkt bildete aller neuen liberalen Ideen und der bezüglichen diplomatischen Unterhandlungen. In zwei Klienten desselben begegneten wir, auf völlig selbständigen Wegen, zwei jungen später hochberühmten Gelehrten, dem Historiker Sleidanus und dem Philologen Joannes Sturmius. Beide eifrige Lutheraner, beide Deutsche von Geburt, beide in französischen Diensten, wie es die Holbeinfigur durchs deutsche Lutherbuch und das französische Universitätskostüm, dem farbigen Talare mit der charakteristischen schwarzen vierkantigen Kappe erfordert. Deutsche Humanisten

1) Verfasser von: Les Portraits aux crayons des XVI. et XVII. siècle conservés à la bibliothèque nationale, Paris 1884.

trugen stets das weiche Barett. Sturm wurde geboren in Schleiden bei Aachen am 1. Oktober 1507, stand also genau, wie es Holbein vorschreibt, im vollendeten 25. Lebensjahre bis zum 1. Oktober 1533. Auf dem großen Instrumente neben der Figur (dem berühmten Torquetum von Apian aus Ingolstadt) weist eine Bleizunge auf die Zahl 10, die nämliche Zahl wie auf dem Quadrant dahinter.[1]) Diese Zahl könnte als zehnter Monat für Sturms Geburtsmonat in Anspruch genommen werden.

Sturm war Dozent der Philologie am Collége royal de la France in Paris von 1529 bis 1536, erfreute sich der besonderen Gunst des Jean du Bellay und dessen Bruders, des Diplomaten Guillaume du Bellay, wirkte als Mittelsperson und Dolmetsch zwischen König Franz und den deutschen protestantischen Fürsten, hatte Audienzen beim König, stand sein Lebenlang mit den aristokratischen Kreisen Frankreichs in Verbindung und gab noch im Alter sein ganzes Vermögen hin für die Condés und die Sache der Hugenotten.[2]) Der gewählte Brokattalar, das Barett, die Handschuhe zeigen uns Sturm im Galakleide eines zu Hofe gehenden Gelehrten. Er war von mittlerer Figur, hatte schwarzes Haar[3]), war ein frühreifer Gelehrter und sehr kränklich. Sein körperlicher Zustand mit der versteckten, heimtückischen Krankheit warf ihn in tiefe Entmutigung.[4])

Das gelbe, blasse Gesicht mit den blutleeren Lippen des Gelehrten Holbeins wurde in London mehrfach zu erklären gesucht. Man vermutete das posthume Porträt eines früh Verstorbenen in Verbindung mit dem fraglichen Totenkopfe. Nun bringt Sturms Person auch hierfür Aufschluss.

Holbeins Gelehrter musste Physik und Anatomie verstanden haben; denn hierauf deuten die Zeitmessinstrumente, Cylinderspiegel, Astrolaben, sowie das Modell einer inneren animalischen Form für den vermeintlichen Totenkopf am unteren Rande des Bildes. Sturm studirte in Louvain Mathematik, Physik und Astrologie (Schmidt, pag. 7) und wollte anfänglich in Paris, sicheren Broterwerbes halber, Medizin studiren (Schmidt, pag. 9). In späteren Jahren wurde Sturm Rektor des protestantischen Gymnasiums und Mitbegründer der Straßburger Universität, und so befindet sich heute noch in Straßburg in der Aula des protestantischen Seminars dessen Ölporträt von berühmter Malerhand, von Tobias Stimmer aus Schaffhausen.[1])

Das Porträt Stimmers zeigt Sturm wohl fünfzig Jahre älter, zum Glück in gleicher Gesichtswendung, als ob sich Sturm seines Jugendporträts von Holbein erinnert hätte, von einem vorzüglichen Maler und aus gleicher Schule. Hier zeigt sich zum ersten Male wieder die eigentümliche beherrschende Nase des Jugendporträts, dieser rocher de bronze, der allen Lebensstürmen trotzte, die wulstigen Lippen, die Bourbon nicht hatte, das gleichartig eingesetzte Auge, die einander fast berührenden Augenbrauen, die nämliche breite Stirn. Nur durchs Alter hoben sich die Augenbrauen, denn „je älter der Mensch wird, desto mehr wundert er sich“, gilt ein Malerwort. Maler, welche beide Porträts, den Stich nach Stimmer und die Londoner Originalphotographie verglichen, fanden schlagende Ähnlichkeiten. Nur einem gesunden Backenbarte in der Jugend konnte der mächtige Wuchs des Alters entsprossen sein; Bourbons Kinnbart ist spärlich, wie Zimmermann einräumt, und nach den Ohren hin wird er immer hoffnungsloser, was beim Holbein-Gelehrten weniger der Fall ist. Zimmermann spricht von dunklem Auge. Miss Mary F. S Hervey in London, ließ durch Dr. Veil, Rektor des Seminars in Straßburg, Vergleichungen anstellen, und fand ihre Beobachtungen durch die Übereinstimmung mit dem Straßburger Bilde glänzend bestätigt.

Sturm hatte Beziehungen und Briefwechsel mit den vornehmen Kreisen aller Herren Länder, mit Diplomaten und Gelehrten, und war auch ein vertrauter Freund Bourbons. In den Nugae der Ausgabe: Parisiis 1533 mit Widmung vom April desselben Jahres und der Ausgabe Basileae im September 1533 mit der gleichen Widmung finden sich zwei Gedichte

1) Die Beschreibung der Instrumente ist noch der beste Beitrag des Mr. Dickes, Magazine of Art, November und Dezember 1891.

2) La Vie et les travaux de Jean Sturm par Charles Schmidt, Straßbourg 1855; Antipappus von Joan. Sturmius; Manes Sturmiani, Straßburg 1590 (sehr selten, ein Exemplar in Berlin, welches mir vorlag).

3) Fuit mediocriter procerus, facie fusca et vivida, barba nigra, in senecta totus canus. — Crusius, Annales Suevici, Frankfurt 1596.

4) Sturms Brief aus Paris an seinen Vater, Original ohne Datum auf der Bibliothek in Bern, bisher ungedruckt, mit folgendem Wortlaut: „Occultus morbus est ac medicis etiam adhuc incognitus. Me saepe deijcit ac prosternit, idque non statis sed incertis horis. Possem hoc ferre aliquamdin, nisi timerem huiusce modi virium radices acturum, quos non facile eradicaverit humanum ingenium. Consulo medicos quantum mea fert fortuna.“ — Noch im Jahre 1537 wiederholte sich die Krankheit in Straßburg; Schmidt, pag. 32.

1) Guter Stich, zureichend für Vergleichungen, in Charles Schmidt, La Vie et les travaux de Jean Sturm, Straßbourg 1855.

an Lodovicum Dinteville voll Jugenderinnerungen, ein Gedicht an Sturmium als Einladung zum Mittagessen, und ein Gedicht de Strazelio et Sturmio.

Lib. II. Carmen CII. Ad. Joan. Sturmium.

Ad coenam tibi si placet venire,
Sturmi ut pollicitus veni, parata est.

Lib. III. Carmen XXXIII.

De Strazelio et Sturmio, amicis et doctis.

Vis doctos memorem duos amicos?
Nostin' Strazelium'q; Sturmium'q?

Das wichtigste aber ist, dass Bourbon in diesen Ausgaben noch mit keinem Worte Holbeins erwähnt, also im April und September des Entstehungsjahres vom Gesandtenbilde, und noch mit keinem Worte des Jean de Dinteville! Solches spricht recht sehr gegen Mr. Colvin. Erst in der Ausgabe der Nugae, libri octo, Lugduni 1538 mit dem Holzschnittporträt nach dem Windsorprofil stehen die Gedichte an Holbein und die nichts sagenden an Jean de Dinteville. Die Ausgabe: Carmen de Moribus ad pueros, Lugduni 1536, bringt Bourbons Holzschnitt, aetatis suae XXXII anno 1535, und enthält den berühmten Brief nach London. Der Holzschnitt wurde gefertigt: Lugduni, Excudebat Joannes Barbous, alias Le Normand, anno 1536. Das geistreiche Bildchen beruht sicher auf Holbeins Vorzeichnungen; auch mag ein Ölporträt verloren sein, wozu das Windsorprofil die Studie war, und auf welchem die Ausführung der Hände, dem Gedichte nach, Bourbons Bewunderung gewannen.

Diese Freundschaft Sturms mit Bourbon könnte eine Brücke zu Holbein wie zu Dinteville bauen. Sturm kann auch in London gewesen sein in Begleitung Dintevilles oder Guillaume du Bellays [1]), zu Gunsten der Hilfsbedürftigen protestantischen Stände vom Schmalkaldener Bunde. Andererseits beweist nichts, dass das Bild in London gemalt sein müsste.

Eine englische Tradition lässt Holbein im Oktober 1532 im Gefolge Heinrichs VIII. und der Anna Boleyn, die kurz vorher bei ihrer Ernennung zur Marquise von Pembroke mehrere Holbeinminiaturen als Geschenk erhalten hatte [2]), nach Calais und Boulogne gehen. Dort traf er Franz I., dessen Schwager Henri d'Albret, roi de la Navarre und viele andere hohe Kavaliere, die mit Englands König über die Übergriffe von Clemens VII. und Maßregeln gegen Karl V. unterhandelten. Dies ist zugleich der innere Sinn des Gesandtenbildes, was später noch mehr erhellen wird, und hier konnten leicht Idee und erste Skizzen zum Bilde entstehen. Auch wurde in diesen Unterhandlungen immer der protestantischen deutschen Fürsten, als der natürlichen Bundesgenossen gegen Karl V. Rechnung getragen. Ferner geht mit dem Inhalte des Bildes die Reformbewegung in Paris bis Ostern 1533 unter Gérard Roussel Hand in Hand; Gérard Roussel war der Beichtvater der geistreichen Margarete von Navarra, welche Jean Sturm zum Professor ihrer neuen Akademie in Béarn ernennen wollte und Nicolas Bourbon zum Lehrer ihrer jungen Tochter auswählte. Hierüber behalte ich mir Näheres vor, bis dass M. F. S. Herveys und meine Untersuchungen über die Figur des Kavaliers abgeschlossen sind.

Wenn aber Johann Sturm als der Gelehrte rechts angenommen würde, Holbein also nach dem vollendeten Lebensjahre seine Aetatis Suae berechnete, und nicht nach dem laufenden Kalenderjahre, wie er es auf den Selbstbildnissen gethan, so dürfte Dintevilles Jahreszahl schwerlich stimmen. Sturm (geb. 1507) war bis zum 1. Oktober 1533 im vollendeten 25. Lebensjahre, Dinteville (geb. 1504) bis zum 21. September desselben Jahres im 28. Lebensjahre, also nicht 29 Jahre alt, wie das Bild erheischt; es müsste denn in den letzten 10 Tagen des September datirt sein.

Wegen Policy stehen noch Untersuchungen in Frankreich aus; die heutige Stadt Ligny z. B. führte den lateinischen Namen Polychnium [1]), auch Lignium und Lincium, woraus leicht eine Zwischenform Policy entstehen konnte. Nicolas Bourbon schreibt Polysy, die Mémoires Ribier schreiben Pollissy. Holbeins Policy steht vereinzelt. Im allgemeinen dürfen Holbeins Einzeichnungen auf dem Globus nur mit Vorsicht benutzt werden, denn wie unglücklich z. B. wurde der Name Norimberga von Mr. Dickes ausgenutzt. In Bayonne regte sich frühzeitig die Reform, auch war Sturms Protektor, Jean du Bellay, Bischof von Bayonne; Lyon hatte die große deutsche Kolonie und begünstigte die Reform von Anfang an. Norimberga, als einzige deutsche Stadt, bezeichnet nach Herveys Forschungen nur den Ursprungsort des Globus, der Holbein zur Vorlage diente. [2]) Der Name war Handelsmarke für den Globus. Mr. Coote, Keeper of the maps im

1) Mémoires du Bellay, pag. 109 ff., Originalausgabe: „Sa charge fut de communiquer au roy d'Angleterre et prendre son avis des affaires dont de rechef les Princes de Germanie le recherchoient très-instamment.“

2) Sir Harris Nicolas, Privy Purse-Expenses of Henry VIII.

1) Grässe, Dresden, Orbis Latinus.

2) The Academy, Febr. 6. 92 Miss Mary F. S. Hervey.

British Museum, bestätigte Miss Hervey's Entdeckung vom Zusammenhange des Holbeinglobus mit dem Globus von Johann Schöner, des berühmten Mathematikers und Globusverfertigers in Nürnberg, von 1523.[1])

Was nun die rätselhafte Figur am unteren Ende des Bildes betrifft, so liegt diese für mich nicht auf dem Boden, sondern schwebt unkörperlich außerhalb der Perspektive des Bildes. Die Figur will demnach nicht als ein Körper betrachtet sein, sondern als ein redendes Wappenzeichen, eine Devise, wie sie vornehmlich auf französischen Königsbildern[2]) damals viel vorkamen und auch die Mitte des Vordergrundes einnahmen. Da in Holbeins Bilde die deutsche Sprache herrscht, wird auch das Wappenzeichen deutsch reden. Nun ist der erste Eindruck der Figur langgestreckt, *schmal*; daher man in England erst auf einen Fisch riet. Der Londoner Behauptung, darin einen perspektivisch verzerrten weiblichen Schädel mit erkennbarer Kinnlade und einer Zahngrube zu sehen und zwar einen durch langes Modern in der Erde veränderten (sic!) Schädel, setzte auf mein Befragen hin ein hiesiger Zoologe entgegen, dass in einem Bilde, wo jeder Gegenstand seine genaue Körperlichkeit habe, das Rätselbild für einen Schädel auf alle Fälle zu groß sei, ferner dass die Formen *viel zu wenig plastisch für Knochen seien*, vielmehr den Eindruck *lederartig vertrockneter Weichteile,* eines anatomischen Präparats, machten, — also innerer animalischer Formen.

Einen durch Projektion verzerrten Totenkopf in der Figur zu erblicken, wollte den Dresdener Freunden nicht gelingen. Versuche mit alten Spiegeln, Cylinderspiegeln, wie sie Holbein auf dem Bilde giebt, mit Schiefanschauen der großen Originalphotographie und dergleichen halfen wenig; Vergleiche mit einem *wirklichen* Schädel kühlten eines jeden Phantasie gründlich ab. Ein Unterkiefer ist offenbar nicht aufzuweisen. Demnach könnte eine Zahngrube des Oberkiefers nur bei der Projektion des Schädels von unten nach oben sichtbar werden, welche die Augenhöhlen völlig verdecken müsste, und die man in London zu sehen glaubt, eine völlig ungebräuchliche und uncharakteristische Darstellung eines Schädels. *Vergleiche* mit einem *wirklichen Schädel* versetzten auch diese Annahme ins Bereich der Phantasie. Schädel und Gerippe wiederholen sich viel auf alten Bildern, aber immer in voller Körperlichkeit, und da der Künstler der Rätselfigur einen so bevorzugten Platz einräumte, und diese dem Bilde kaum zur Zierde gereichen dürfte, muss ein tieferer Sinn, eine Devise, der Schlüssel für den Geist des Bildes, darin verborgen liegen. Ein Künstler verunglimpft nicht ohne Not sein Meisterwerk.

Wenn ich nun für „Weichteile" das gleich bedeutende Wort „Kaldaunen" setze, so finde ich im Wörterbuche der Brüder Grimm, dass Kaldaunen früher eine allgemeinere und edlere Bedeutung hatten als heute, dass die Kaldaunen Kaiser Friedrichs in Antiochien beigesetzt wurden, und dass hiervon eine alte Sprachform *Kalden* bestanden hat. *Auch konnte für Holbein leicht jedwede organische Form, wenn sie nur eine innere war, Kalden bedeuten.* Setze ich nun *Schmal* und *Kalden* zusammen, so ergiebt sich Schmalkalden, der Schmalkaldener Bund, der Protestantismus in Waffen, der 1533 kühne Hoffnungen erweckte, welcher durch den Nürnberger Religionsfrieden im Jahre vorher von Karl V. mittelbar anerkannt war und die Geistesfreiheit auf seine Banner geschrieben hatte, mit welchem wiederum Franz I. sich verbünden wollte gegen Karl V., Charles d'Albret sein Süd-Navarra der Krone Spaniens wieder entreißen wollte, und die Bellays in Deutschland und England verhandelten. Es gab einen Vertrag zwischen Schmalkalden und Frankreich vom 26. Mai 1532. (Von Rommel, Philipp von Hessen.)

Die Devise Schmalkalden passt ungezwungen zu den diplomatischen und religiösen Bewegungen des Jahres 1533, zur Person Sturms, zum Lutherbuche und den neuen wissenschaftlichen Instrumenten. Die Raritätenkammer der bisherigen Erklärer des Bildes erweitert sich zu einer Manifestation der neuen Zeit. Auch die Laute zwischen den beiden Büchern kann zum Wahrzeichen eines Bündnisses werden[1]). Die Figur der Laute zwischen zwei Büchern im Alciatus erinnert stark an das Holbeinbild, und so findet auch die Laute ungezwungen ihre Begründung in der Devise Schmalkalden.

Die allgemeine Komposition des Bildes aber erinnert an die alten Conversazioni der italienischen Kunst. Zwischen den beiden Bekennern der Ideen der Neuzeit, einem Lutheraner und einem reformfreundlichen Katholiken, welche ebenso überzeugungssicher und glaubensstark sich ausnehmen wie die

1) Johann Schöner von Carlstadt by Henry Stevens of Vermont edited by Chas. Coote, 1888.

2) Paul Lacroix, Sciences et lettres au moyen âge.

1) Sinnbilder von Alciatus, Nürnberg und Augsburg [illegible], mitgeteilt durch Mr. Dickes, Magazine of Art, December [illegible].

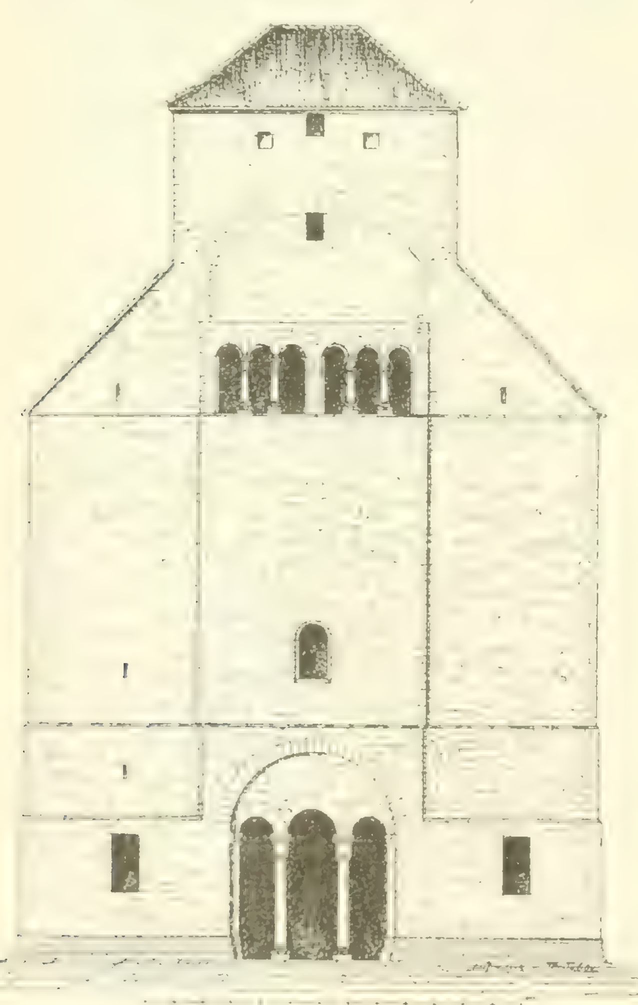
früheren Kirchenväter und Apostel, und beiderseitig sich auf den Wandtisch stützen, gleich einem Altare, auf welchem die Werkzeuge ihres Glaubens und Strebens versammelt stehen, thront als geistige Mitte die Freiheit der forschenden Vernunft, die Reform in Religion und Wissenschaft, und zu deren Füßen an der früheren Stelle süßer musizirender Engelsknaben schwebt das geheimnisvolle Sinnbild des Protestantismus in Waffen. Ob nicht Holbein in diesem Sinne komponirte? Und gerade im selben Jahre, in welchem Michelangelo in Rom sein Bild der Gegenreformation, das letzte Weltgericht, begann? Holbein hätte dann im Gesandtenbilde und der Darmstädter Madonna die beiden sich damals trennenden Weltanschauungen herrlich charakterisirt.

DIE ALTE WESTFRONT VON ST. ANDREAS ZU HILDESHEIM.

VON *OTTO GERLAND.*

MIT ABBILDUNGEN.

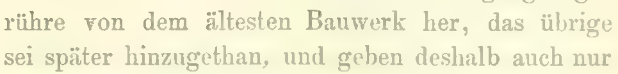
An Stelle der jetzigen gotischen *Kirche zu St. Andreas in Hildesheim,* die vermutlich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts begonnen und der Hauptsache nach um 1500 vollendet wurde, stand früher eine romanische Basilika. Die Zeit der Erbauung dieser Basilika steht nicht fest; da aber die Leiche des am 5. Mai 1038 verstorbenen *heil. Godehard* (1022 bis 1038) am Tage nach dessen Tode in die St. Michaeliskirche, am folgenden Tage in die *St. Andreaskirche* und am dritten Tage in den Dom, wo sie beigesetzt ist, gebracht wurde, so muss die Andreaskirche damals schon eine gewisse Bedeutung gehabt haben, weil man sonst den Leichnam des Bischofs dort nicht ausgestellt hätte. Es muss aber auch das *Gebäude,* dessen Reste hier besprochen werden sollen, damals schon vorhanden gewesen sein. Denn während bezüglich aller Kirchenbauten zu Hildesheim aus der Zeit der beiden heiligen Bischöfe *Bernward* (993—1022) und *Godehard,* sowie aus der späteren Zeit die genauesten Nachrichten über die Zeit der Erbauung und etwaiger baulicher Veränderungen vorhanden sind, wird nirgends etwas über den Bau der alten Andreaskirche erwähnt, und so müssen wir annehmen, dass sie vor 993 erbaut worden ist.[1]) Die Stadt muss ja auch eine Kirche zur Abhaltung des Gottesdienstes für die Bürgerschaft besessen haben, und diese muss nach 815, dem Jahr der Erbauung des Domes, errichtet worden sein. Wie der Dom war die erste Kirche zuerst aus Holz herge-



1) Diese Ansicht teilen auch *Zeppenfeld* in seinen „Beiträgen zur Hildesheimschen Geschichte“ Bd. II (Hildesheim, 1829), S. 98 ff. und *Boysen* in seinem Schriftchen über „Das alte Hildesheim und seine Markt- und Pfarrkirche zu St. Andreas“ (Hildesheim, 1882), S. 62 ff. und es fällt damit die vielfach verbreitete und auch im „Calender des Hochwürdigen Domcapitels zu Hildesheim für das Jahr 1801“ wiedergegebene Ansicht, dass Bischof Godehard die St. Andreaskirche erbaut habe, in sich zusammen.

stellt und erst allmählich ging man zum Steinbau über, nachdem die hölzernen Gebäude abgängig geworden waren. Man darf vielleicht die Zeit um 960 als die der Erbauung der romanischen Andreaskirche ansehen, die Zeit, in welcher sich nach glücklicher Beendigung der Ungarnkriege und Herstellung des alten Glanzes des Kaisertums aller Orten in Niedersachsen eine neue Baulust regte, um das während der langen Kämpfe gegen innere und äußere Feinde Zerstörte und Verfallene wieder herzustellen. Es war das eine Zeit, wo sich namentlich auch in Hildesheim eine besondere Lust am künstlerischen Schaffen auf allen Gebieten regte, als deren bedeutendster Vertreter Bischof Bernward anzusehen ist. Jedenfalls haben wir aber nach alledem in den noch vorhandenen Überresten dieses Gebäudes das älteste Stück oder wenigstens eines der ältesten Stücke Hildesheimer Baukunst vor uns, dessen Erhaltung wir auch nur dem Umstand verdanken, dass der gotische Neubau, so lange es möglich war, unter Beibehaltung der alten Kirche um diese herumgebaut, der Turmbau aber 1519 wegen Ausbruchs der Hildesheimer Stiftsfehde eingestellt werden musste, so dass die Westfront der alten Kirche nicht mehr zum Abbruch gelangte. Bei dem seit 1883 in Angriff genommenen Ausbau des Turmes und der Verbindung zwischen Turm und Kirche ist aber diese alte Front überbaut und mit Stützmauern derart verbaut, dass ihr voller Anblick nicht mehr möglich ist. Es rechtfertigt dies wohl die bildliche Wiedergabe und Beschreibung der Front, wie sie sich vor der Vollendung des Turmbaues darstellt.

Die beifolgende Abbildung 1, welche, wie die übrigen, vom städtischen Bauführer Herrn Tebba zu Hildesheim angefertigt und mir freundlichst zur Verfügung gestellt ist, zeigt uns die Westfront in ihrer Vollständigkeit, und es mag dabei bemerkt werden, dass sie soweit mit Erde verschüttet ist, dass die viereckigen Fenster rechts und links von der Eingangshalle jetzt als etwas über dem Erdboden erhabene Thüren dienen; Ausgrabungen, welche Herr Tebba veranstaltete, ließen aber den alten Zustand, wie ihn die Abbildung zeigt, feststellen. In die beiden äußeren Eingangsbogen sind niedrige Brüstungsmauern gezogen, die sie bis ungefähr zur Höhe der viereckigen Fenster verschließen, so dass man nur durch den Mittelbogen in die Eingangshalle gelangen kann. *Mithoff*[1]) und ihm folgend *von Behr*[2]) nehmen an, nur der untere Teil des Bauwerks bis zu dem Absatz über dem großen Eingangsbogen rühre von dem ältesten Bauwerk her, das übrige sei später hinzugethan, und geben deshalb auch nur

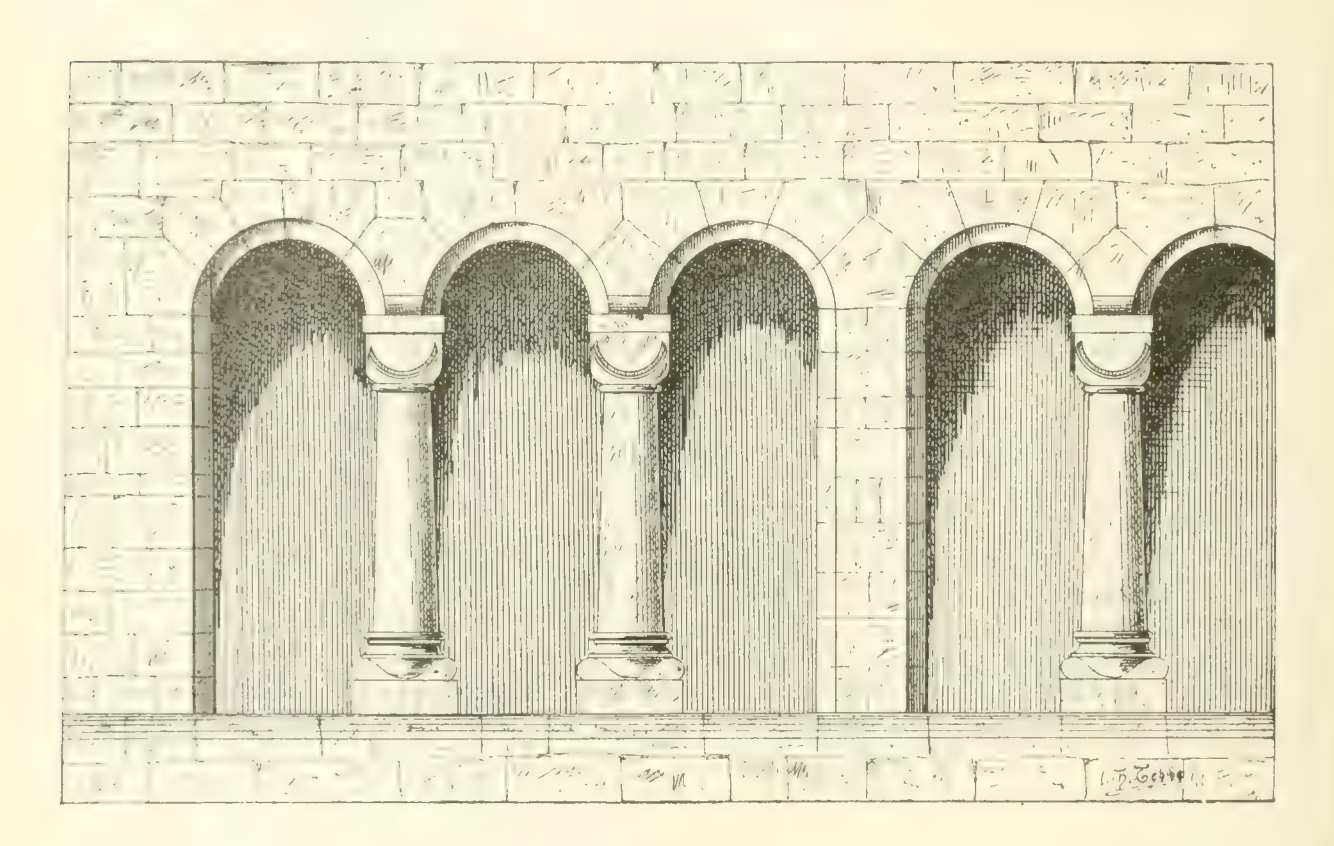


1) Kunstdenkmale und Altertümer im Hannover (Hannover, 1815), Band III, S. 150.

2) Führer durch Hildesheim und Umgebung. 2. Auflage. Hildesheim, 1890. S. 62.

eine Abbildung der Front (im nicht ausgegrabenen Zustande) bis zu dieser Höhe; eine auch nur oberflächliche Besichtigung des Bauwerks ergiebt aber, wie auch wohl aus der Abbildung hervorgeht, dass der ganze Bau in einem Zug und Zusammenhang ausgeführt ist, so dass entweder die ganze Front aus den bereits angegebenen Gründen aus der Zeit des Bischof Bernward stammen oder in ihrer Gesamtheit in späterer Zeit erbaut sein müsste, was anzunehmen aber, wie bemerkt, der Anhalt fehlt.

Auf recht schlechten Fundamenten und einem dreifach abgestuften Sockel, der durch das Portal



unterbrochen wird, erhebt sich das Bauwerk in dreifachem Absatz. Der turmartig erhöhte Mittelbau springt schwach risalitartig vor und ist mit einem auf beiden Seiten abgewalmten Satteldach versehen, während die beiden nur bis zum Dachgesims der Kirche emporgeführten Seitenteile durch die dem Dach vorgesetzte Giebelwand abgeschlossen werden. Im Inneren dieser Seitenbaue sind runde Räume zur Anbringung von jetzt verschwundenen Wendeltreppen angebracht, die nur im Erdgeschoss durch ein großes viereckiges Fenster und im übrigen durch kleine Lichtöffnungen erhellt werden. Mithoffs Annahme, die alte Westfront habe aus einer von zwei Seitentürmen flankirten Vorhalle bestanden, möchte sich, falls Mithoff darunter zwei selbständig in die Höhe geführte Türme verstanden wissen wollte, etwa wie sie an der St. Godehardskirche zu Hildesheim u. a. vorkommen, hiernach als unrichtig erweisen; vielmehr erinnert uns diese Front an die im Jahre 1839 niedergelegte, aus der Zeit von 1055—1061 stammende frühere Westfront des Domes zu Hildesheim und an die Westfront der Klosterkirche zu Fischbeck im Kreise Rinteln, welche der Zeit bald nach 954 ihre Entstehung verdankt.

Im Erdgeschoss des Mittelbaues befindet sich die mit horizontaler Balkendecke versehene Eingangshalle. Diese öffnet sich nach außen durch eine von einem gemeinsamen Bogen überwölbte dreifache Bogenstellung. Der mittelste etwas höher als die Seitenbogen hinaufgeführte Bogen wird durch je eine Säule von den Seitenbogen getrennt, an der Wand ist je ein Halbpfeiler angebracht, so dass das Portal die Verbindung von Pfeilern und Säulen im Inneren einer niedersächsischen Basilika nachahmt. Von der Vorhalle zur Kirche gelangt man durch eine von einem dreifachen, mit jeder der drei Stufen der Eingangsthür zurückweichenden Bogen überwölbte Thür. Diese Bogen sind einfach aus Steinen her-

gestellt, an den Wänden pfeilerartig gemauert, um den äußersten dieser Bogen wölbt sich noch ein wulstartiger Bogen. Die an den Wandpfeilern einst vorhanden gewesenen Kämpfergesimse sind abgeschlagen.

Über dem Portal befindet sich ein nach außen zu mit einem einfachen Bogenfenster versehenes Geschoss.

In der Höhe des Dachgesimses befindet sich die Glockenstube, wie eine gleiche an der erwähnten niedergelegten Westfront des Hildesheimer Domes gleichfalls vorhanden war und an der Kirche zu Fischbeck noch vorhanden ist. Die Außenwand dieser Glockenstube ist durch einen Mittel- und zwei Wandpfeiler in zwei Teile geteilt, in deren jedem sich eine dreifache, durch zierliche Pfeiler geteilte Bogenstellung befindet, so dass eine Laube mit sechs Bogenöffnungen entsteht, welche vermauert waren, jetzt aber wieder geöffnet sind.

Das Mittelgeschoss zeigt in seiner Weiterführung in der Höhe nur einen Entlastungsbogen für die Fensterbogen der Glockenstube und einige Lichtöffnungen.

Wegen der Einzelheiten der Säulen am Portal und der Glockenstube mag auf die beiliegenden Abbildungen 2 und 3 verwiesen werden. Die Kapitäle sind die einfachen Würfelkapitäle, wie sie der älteste romanische Stil zeigt, mit einer am unteren Teile angebrachten halbmondförmigen Verzierung. Besonders interessant für Hildesheim sind aber die Basen der Säulen, da sie das einzige Beispiel des Übergangs von der reinen attischen Basis zu der mit den scharfkantigen Eckblättern versehenen attischen Basis in Hildesheim bilden, nämlich die Form, wo der Übergang der von der viereckigen Plinthe in die runde Basis durch Umlegung einer an den Ecken emporgezogenen Hülse um den Wulst der Basis gebildet wird. Erhalten ist diese Form allerdings nur an den Säulen der Glockenstube, während die Basen der Säulen am Portal abgehauen sind. Da die Säulen an beiden Orten aber im übrigen vollständig entsprechend gebildet sind, so wird der Schluss nicht zu gewagt sein, dass auch ihre Basen gleichartig hergerichtet waren.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Ankäufe auf der internationalen Ausstellung in München vom 1. Juli bis 16. August 1892.

Ajdukiewicz, Wien, „Studienkopf“. A. Andersen-Lundby, München, „Abenddämmerung“. O. Arborelius, Stockholm, „Hirtenscene“. W. Auberlens, Stuttgart, „Im Boudoir“ (Lotterie). O. Baditz, Budapest, „Im Freien“. F. Baer, München, „Vorfrühlingsabend“ (Lotterie). G. Barucci, Rom, „Römische Campagna“. P. Bedini, Bologna, „Das Lied des Troubadours“. Beggrow-Hartmann, München, „Zwiebelidylle“; „Beim Frühschoppen“. E. de Maria Bergler, Palermo, „Für den Segen“. C. v. Bergen, München, „Eine Landpartie“. M. M. Bernet, München, „Sonntagsmorgen“. Jos. Ritter v. Berres-Perez, Wien, „Unvorbereitete Einquartierung“. P. A. Besnard, Paris, „Lächeln.“ H. Biedermann-Arendts, Freising, „Junge Gesellschaft“ (Lotterie). E. Ritter v. Blaas, Venedig, „Blumenmädchen“. C. Blos, München, „Frühlingswehen“ (Lotterie). E. J. Bocks, Anvers, „à la carte“. P. Böhm, München, „Gute Einnahme“. K. Th. Böhme, Karlsruhe, „Lootsenstation auf den Lofoten“ (Triest, Museum). M. van Bosse, Bilders, „Unter den Buchen“ (Aquarelle). A. Bottinelli, Rom, „die Etruskerin“ Marmor. E. Brack, München, „Häusliches Glück“. J. v. Brandt, München, „Ein Überfall“ (Triest, Museum). F. Brütt, Düsseldorf, „Die Stunde der Entscheidung“ (Pinakothek). J. V. Carstens, München, „Stillleben“. J. Chelmonski, Warschau, „Eine Rohrdommel“. G. Chierici, Reggio-Emilio „Zwischen zwei Feuern“. G. Ciardi, Venedig, „Frühlingswölkchen“ (Triest, Museum). N. Cipriani, Rom, „Am Kanal“. P. J. Clays, Brüssel, „Windstille auf der Schelde“. M. Collart, Lüttich, „Morgen am Teich“. G. Cornicelius, Hanau, „Lacerte“. P. Crodel, München, „Alte Mühlen bei Dortrecht“ (Lotterie). J. Cusachs, Barcelona, „Kavallerie-Attacke“. W. von Czachorski, München, „Die Zeit der Rosen“. L. Dill, München, „Die Nordsee bei Ostende; „Früher Morgen“ (Lotterie). F. B. Doubek, München, „Gesangsprobe beim Intendanten“. N. Doubovskoi, Petersburg, „Auf dem See“. P. J. de Du Chattel, Amsterdam, „Winterflusslandschaft“ (Pastell). O. Eerelmann, i. Haag, „Im Schnee“; „Winter im Zeeland“; „Leibwache zu Pferde“; „Cirkuskünstler“; „Auf der Hundeausstellung“ (Aquarelle). C. Eilers, München, „Waldinneres“. J. Exter, München, „Am Strande“. A. Fabrès, Barcelona, „Eine interessante Episode“. A. Fink, München, „Mond am Morgen“. G. Franchi, Florenz, „Der Kabalist“ (Terrakottafigur). P. Fragiacomo, Venedig, „Abendruhe“. E. Frémiet, Paris, „Junge Katze“ (versilberte Bronze). „St. Michael“ (versilberte Bronze). „Faun und junge Bären“ (Bronze); „Junge Katzen“ (Bronze). C. Friedländer, Wien, „Orientalische Gegenstände“. A. Futterer, München, „Stillleben“. J. Gaertner, Malaga, „Abend an der Küste von Malaga“. M. Gaißer, München, „Genre“. J. Gallegos, Rom, „Kanal“. B. Galofre y Gimenez, Barcelona, „Galanterie“. L. Gamp, München, „Flora“ (Lotterie, Bronze). M. Garcia y Rodriguez, Sevilla, „Der Oranjenhof in der Kathedrale von Sevilla“; „Hof in der Alhambra“. E. v. Gebhardt, Düsseldorf, „Christus in Bethanien“. W. Geets, Mecheln, „Condolenzbesuch“. A. Gianini de Wittke, Rom, „Pfirsiche“; „Stillleben“. A. Gierymski, Paris, „Entree des Louvre in

Paris. J. v. Gietl, München, „Sommerabend". B. Giuliano, M[illegible] „Eine Erklärung". L. Gloss, Wien, „Die Kunstge-[illegible]" C. Goebel, München, „[illegible]keiten". W. Gräbhein, München, „[illegible]". N. Gysis, München, „Karneval in Griechenland" (Pinakothek). H. Hahn, München, „Mönch" (Gipsbüste). L. Hartmann, München, „Pferdemarkt"; „Auf dem Felde" (Pinakothek). C. Heinisch, München, „Frühling" (Lotterie). J. F. Hennings, München, „Aus dem Nymphenburger Park (Prinz Luitpold). L. Herbo, Brüssel, „Dolce far niente". C. G. Herrmann, München, „Mein Dackl". H. Herrmann, Berlin, „Holländische Farm". G. A. Hessl, Wien, „Eine Attacke". L. W. Heupel, München. „Auxilium Christianorum". P. Hey, München, „Der kleine Fischer" (Prinzreg. Luitpold). Ch. Hinne, Kopenhagen, „Dünenweg bei Knocke" (Prinzreg. Luitpold). P. Hoecker, München, „Träumerei". A. Hoelzel, Dachau b. München, „Hausandacht" (Pinakothek). E. van Hoel, Brügge, „Madonna mit dem Kinde". Imao Keinen, Tokio, „Dorf im Schnee". G. Innes, New-York, „Sonnenaufgang" (Pinakothek). J. Israels, Im Haag, „Im Kinderstuhl" (Aquarell). M. J. Iwill, Paris, „Im Baskenlande" (Prinzreg. Luitpold). F. Kallmorgen, Grötzingen „Markt in Hamburg". W. Keller-Reutlingen, München, „Sommerlandschaft" (Pinakothek). J. v. Keméndy, München, „Wo man sich langweilt". R. Kochanowski, München, „Spätherbst". H. König, München, „Gartenbank" (Aquarell); „Auf dem Heimwege" (Prinz Luitpold). Komai-Kinsen, Tokio, „Sperlinge im Schnee". F. Kozičs, München, „Der Forscher". A. v. Kowalski-Wierusz, München, „Im Februar" (Pinakothek); „Unterwegs"; „In die Kirche". O. Gräfin Kraszewska, München, „Ein Geständnis". N. Kreuger, Warberg, „Schlechtes Wetter"; „Dezember". H. G. Kricheldorf, München, „Schmetterlinge". Karl Kronberger, München, „Legitimation"; „Seelenvergnügt"; „Feiertag"; „Gemütliche Prise". E. Kubierschky, München, „Flusslandschaft im Frühjahre"; „Frühlingslandschaft in der Siegniederung". F. Kühn, München, „2 Statuetten aus der Zeit des Empire" (Lotterie, Bronzen). L. A Kunz, München, „Stillleben". J. Lafita y Blanco, Sevilla, „Der Hafen von Sevilla". A. Laforet, Mailand „Setter" (Bronze). S. Landsinger, München, „Pandora". Laupheimer, München, „Herbst". F. van Leemputten, Antwerpen, „Heimkehr". W. Lehmann, München, „Frühlingsmorgen". F. v. Lenbach, München, „Fürst Bismarck". E. Ritter v. Lichtenfels, Wien, „Verlassene Mühle". „Verfallene Brettsäge"; B. A. Liljefors, Upsala, „Auerhenne"; „Wilddieb"; „Jagdhunde auf der Fuchsjagd"; „Mondaufgang". R. Linderum, München, „Einsam". B. A. Lindholm, Gothenburg, „Meerbusen an der schwedischen Westküste". H. Lossow, Schleissheim „Abendstille". M. Luebbes, München, „Lesendes Mädchen". C. Marcks, München, „Im Garten". J. Maris, Im Haag, „Mühle". (Aquarell); „Nacht am Kanal" (Aquarell). A. Marzolff, München, „Der Bogenspanner". (Statue) (Prinzreg. Luitpold). E. Meissner, München, „Abend". R. Mercier, Paris, „Seufzerbrücke". (Aquarell). F. P. ter Meulen, Im Haag, „Heimkehrende Schafe". (Aquarell); „Sandkarren", (Aquarell). A. Milesi, Venedig, „Ins Meer hinaus". S. Mesdag van Houten, Im Haag, „Stilleben". P. Monsted, Kopenhagen, „Rue Palmière in Algier". T. Moragas, Madrid, „Vor einem arabischen Café in Algier". H. Mühlig, Düsseldorf, „Zur Erntezeit in Kurhessen", (Prinz Luitpold). P. P. Müller, München, „Am Waldessaum". Ad. Müller, München, „Neckerei". J. Munsch, München, „Die Unterredung"; „In der Bibliothek"; „Sonate". L. Munthe, Düsseldorf, „Winterabendstimmung". (Darmstadt, Museum). G. Muzzioli, Florenz, „Das Jawort." G. Nanjok, Königsberg, „Heilige Cäcilie". A. Neuhuys, Scheveningen, „Ein Festessen", (Prinz Luitpold). A. Neuhuys, Im Haag, „Am Kamin", (Aquarell). M. Nonnenbruch, München, „Flora". A. Normann, Berlin, „Raffsund". G. Oeder, Düsseldorf, „Herbstwald". Ogata-Gekko, Tokio, „Religiöse Prozession in einer Strasse von Tokio". C. Ooms, Antwerpen, „Rubens letzte Tage." E. Oppler, München, „In Gedanken". F. Pacher, München, „Gelegenheitskauf". E. Pagliano, Mailand, „Studie". C. Palmié, München, „Herbstabend". C. Pallya, Budapest, „Ungarischer Bauernwagen". M. Pfaffinger, München, „Die Pflegerin". M. Pitzner, München, „Bei Gelegenheit". (Lotterie); „Peinliches Verhör". H. Poeck, München, „Sonntagsruhe". R. Poetzelberger, München, „Fränkische Landschaft". G. Poggenbeck, Amsterdam, „Dämmerung", (Aquarell); „Kälber" (Aquarell). L. Rach, München, „Alter Krieger". W. Räuber, München, „Die Bekehrung des Hubertus". (Pinakothek). K. Raupp, München, „Auf der Heimfahrt (Chiemsee"). O. Reiniger, Stuttgart, „Abend". C. J. Rico, Rom, „Die Vermählung des Torero". F. Ritter, München, „Kirschen" (Lotterie). A. Ritzberger, Salzburg, „Fleissiges Volk". G. L. St. Rodriguez, Paris „An den Ufern der Oise" nach Daubigny, (Radirung). L. Röhrer, Wien, „Beim Wildbrethändler". E. de Römer, Wilna, „Mein Wohnhaus". J. Roig y Solér, Barcelona „Küste in Katalonien". M. Roosenboom, Voorburg, „Rhododendron", (Aquarell); „Weiße Astern", (Aquarell). Frz. Roubaud, München, „Verwundet". (Prinzreg. Luitpold). J. Ruiz-Luna, Cadix, „Vor der Hausthüre". R. Rusche, Berlin, „Hühnerhund", (Bronze). R. Russ, Wien, „Romedioschlucht." E. Sala, Paris, „Frühling"; „Luftschlösser", (Prinz Luitpold). J. Salinas, Rom, „Spanische Brunenszene". L. Samberger, München, „Studienkopf". Van de Sande-Bakhuysen, im Haag, „Kühe an der Tränke". G. Schachinger, München, Geheimnisvoller Brief", (Lotterie). Emil J. Schindler, Wien, „Nach der Ernte". F. Schlesinger, München, „Frühschnee"; „Fütterung". G. Schmitgen, Berlin, „Spreelandschaft". E. Schmitz, München, „Zur G'sundheit!". M. Schödl, Wien, „Stillleben." L. Schönchen, München. „Vorfrühling". J. B. Schreiner, München, „Die Grille", (Gips) A. Schroeder, München. „Raucher". A. v. Schroetter, München „Kriegsgeschichten." (Lotterie). A. Schulze-Berge, Bonn, „Sonnenblumen". J. v. Schulzenheim, Stockholm „Fütterung", (Pastell. Prinz Luitpold). G. Segantini, Savignino, „Mädchen aus dem Gebirge", (Pastell); „Mittag". A. Seifert, München, „Frühlingsahnen." F. Simm, München, „Das Liebhaberkonzert", (ständige Ausstellung Weimar). G. Simoni, Rom, „der Streit" (Aquarell); „der Abschied des Schnitters", (Aquarell). „Moraspieler", (ständige Ausstellung Weimar, Aquarell). C. F. Smith, Weimar, „Nach der ersten Kommunion", (Triest, Museum). R. Sorbi, Florenz. „Toskanische Truppen unter Peter Leopold I. auf dem Marsche". Ch. Speyer, München, „Tunesischer Lagerposten". G. Stella, Venedig, „Liebe u. Arbeit." F. Stuck, München, „Athlet", (Gips). L. v. Suchodolska, München, „Das Schulzeugnis". Takahaschi-Giokuen, Tokio, „Enten". (Prinz Luitpold). Tanaka-Gekko, Tokio „Kaninchen mit Azaleen". J. M Ten' Kate, Im Haag. „Die Erwartung" F. Thaulow, Christiania „Alte Fabrik", (Pastell). R. Thierbach, Stolberg, „Berglandschaft", (Lotterie). W. B. Tholen, im Haag, „Morgen am Kanal" F. Torti, Rom, „Gassenjungen". Umemura-Keizan, Tokio, „Blumen im Mondschein". F. R. Unterberger, Brüssel, „Villa d'Arco" (Venedig). G. Vastagh, Budapest, „Im Harem". (Prinzreg. Luitpold). G. J. Vibert, Paris, „Versuchung des heil. Antonius". J. Villegas, Rom, „Arm und reich", (ständige Ausstellung Weimar). S. Viniegra y Lasso, Rom, „Vermählung des Torero"; „Die Eintragung in das Taufregister"; „Das Gebet des Torero". C. Voss, München, „Frommes Buch". (Lotterie). Ch. C. Wahlström, Stockholm, „Zur Erntezeit". Ch. M. Walstab, München, „Am Schlossteich". Th. Weber, Paris, „[illegible]". R. Weigl, Wien, „Beethoven",

2 Eltithstatuetten. H. v. Weyssenhoff, München, „Wiese in Weißrussland“. M. Wieland, Karlsruhe, „In den Lagunen Venedigs“. J. v. Wodzinski, München, „Orgel-Deputation“; „Balletkorps“. G. Wolf, Berlin, „Angler“, (Bronze). M. Wywiorski-Gorstkin, München, „Aufbruch zur Saujagd“. (Prinzreg. Luitpold). C. Zezzos, „Arm und Reich“, Venedig, (ständige Ausstellung Weimar). E. Zimmermann, München, „Fischstillleben“. (Prinzreg. Luitpold). A. Zoff, München, „Capo Lungo bei Nervi.“ (Lotterie). C. Zschille, Grossenhain, „Reseden“. H. Zügel, München, „In Erwartung“, (Pinakothek). L. von Zumbusch, München, „Madonna“. W. G. de Zwart, Im Haag, „Im Vorfrühling“. Der Gesammterlös für verkaufte Kunstwerke betrug bis zum 16. August 1892 über 500 000 Mark.

VI. Münchener Internationale Ausstellung. An Eintrittskarten wurden bis 23. Aug. verkauft: 1041 Saisonkarten à 10.— Mk., 1157 Saisonkarten à 5.— Mk., 138 Saisonkarten à 8.— Mk., 110 Abonnementhefte à 15.— Mk., 920 Abonnementhefte à 8.— Mk., 229 Mitgliederhefte à 5.— Mk., 57203 Tageskarten à 1.— Mk., 17072 ermäßigte Tageskarten à —.50 Mk., Gesamtsumme 93193 Mk.

St.- *Frankfurt a./M.* Das Kunstvermächtnis für die Stadt Frankfurt des im September 1891 gestorbenen *August Ehinger* enthält neben einer Bibliothek, einer Münzsammlung, einigen Antiquitäten und ethnographischen Gegenständen eine Gemäldesammlung von 41 Ölgemälden und 7 Aquarellen. Von besonderem Wert ist dieselbe durch die guten Arbeiten der Frankfurter Künstler J. Bamberger, G. Becker, Burger, Fresenius, F. Graf, Höffler, Humbert, C. Morgenstern, Reiffenstein und Th. Rumpf, enthält aber außerdem Arbeiten von A. Achenbach, H. Bürkel, F. Friedländer, B. Friedel, Stadelmann u. a. Da diese Bilder gegenwärtig in dem städtischen Museum aus Mangel an Raum noch nicht ausgestellt werden können, so hat sich der Kunstverein bereit erklärt, sie für einige Zeit zur Ausstellung zu bringen. (Frankf.-Ztng.)

St.- *Gent.* Am 21. d. Mts wurde die dreijährige, eigentlich einjährige allgemeine belgische Kunstausstellung eröffnet, die abwechselnd in Brüssel, Antwerpen und Gent veranstaltet wird. Die Hauptleistung ist van Aises „Artevelde“ ein grosses Geschichtsbild von breiter Zeichnung und lebhafter Farbe. (Köln. Zeitg.)

St.- *Düsseldorf.* Bei Eduard Schulte wird demnächst eine bedeutende Sonderausstellung von Werken Gustav Schönlebers (Karlsruhe), veranstaltet, etwa 60 Bilder, größere und kleinere Landschaften, Seestücke und viele Stadien umfassend.

Düsseldorf. Die in der Kunsthalle veranstaltete Ausstellung von Kunstwerken aus Privatbesitz erregt ein ungewöhnliches Interesse und wird von einheimischen und auswärtigen Kunstfreunden viel besucht. Die von besonders berufenen und in solchen Sachen erfahrenen Künstlern, den Herren *G. Oeder*, *Max Volkhart* und *Alfred Metzener* mit feinem Verständnis und Geschmack ausgeführte Aufstellung der Bildnisse, die einen harmonischen, dem Auge wohlthuenden Eindruck macht, darf als ein Muster einer künstlerisch-geschmackvollen feinsinnigen Zusammenstellung von Kunstwerken gelten. Jedes Bild kommt bei den gegebenen Raume- und Beleuchtungs-Verhältnissen zur besten Geltung und das Ganze ist mit feiner Abwiegung der Wirkung des Zusammengehörigen so stimmungsvoll wie nur möglich zusammengestellt. Es ist ein besonderer Vorzug, dass hier mehrere der bedeutendsten Maler der Düsseldorfer Schule, die beiden Achenbachs, Vautier, Knaus — der doch wohl zu den Unsern gerechnet werden darf, da Düsseldorf der Ausgangspunkt seiner künstlerischen Laufbahn war — und August Weber, jeder durch so viele bezeichnende Werke aus den verschiedenen Schaffensperioden vertreten ist, dass ihre künstlerische Eigenart in interessanter Weise sich kennzeichnet. (Köln. Ztg.)

St. *Dresden.* Die *Semperausstellung,* welche im nächsten Monat eröffnet wird, verspricht sehr reichhaltig zu werden. Der Sohn Sempers in Hamburg hat die ganze künstlerische Hinterlassenschaft seines Vaters, soweit dieselbe in seinem Besitz ist, der Ausstellung überlassen. Es befinden sich darunter mehr als 400 Zeichnungen des großen Künstlers. In einer besonderen Abteilung wird Sempers Lebensweg von Hamburg bis zum Grabe in Rom dargestellt, und dabei die Bilder von Speckter, Lenbach und Kietz ausgestellt werden. Bei der Enthüllung des Semperdenkmals, die am 1. September, dem Eröffnungstage der Ausstellung stattfindet, wird Baurat Professor Lipsius die Festrede halten, Baurat Gries wird dasselbe dann der Stadt übergeben.

Berlin. Unter den Mitgliedern der Vereinigung Berliner Architekten war zum 15. Oktober ein Wettbewerb für generelle Entwürfe zur Einrichtung einer Weltausstellung im mittleren Teile des Grunewalds ausgeschrieben worden. Trotz der inzwischen getroffenen Entscheidung richtet das Komitee an die Mitglieder die dringende Aufforderung, nun erst recht mit Begeisterung an die Aufgabe heranzugehen, „damit unsererseits wenigstens nach Kräften dazu beigetragen wird, den trostlosen Pessimismus unserer Tage zu bekämpfen durch Bestrebungen idealen Charakters, unbekümmert um den augenblicklichen Erfolg und die zeitweilige Lage.“ Die Mitglieder des Komitees glauben, wie es weiter in dem Aufruf heißt, „dass eine schön durchgeführte Wettbewerbung, deren Ergebnis in möglichst weitgehender Weise in ganz Deutschland verbreitet wird, in erster Reihe imstande sein wird, wieder belebend auf die allgemeine Mutlosigkeit einzuwirken. Diese allgemeine Stimmung wird wesentlich von dem Gedanken beeinflusst, dass Berlin in seiner Lage kein passendes, grossartiges Feld für einen sieghaften nationalen Aufschwung auf dem Gebiete der Wettbewerbung in Kunst und Industrie darbietet, und der bildlich erbrachte Gegenbeweis wird vielleicht in ungeahnter Weise dennoch zum Siege der Lieblingsidee vieler Deutscher beitragen.“ —

St. *Alzey.* Aus dem Wettbewerb für die Errichtung eines Kaiser- und Kriegerdenkmals ist *R. Knauer* aus Berlin als Sieger hervorgegangen. Bis zum 18. August 1893 muss das Denkmal fertig aufgestellt sein.

St. *Düsseldorf.* In dem engeren Wettbewerb um die Pläne eines neuen Reichsbankgebäudes ist der Plan des Direktors der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule, Professor *Dr. H. Stiller* als der beste gewählt und zur Ausführung bestimmt worden. (Köln. Ztg.)

Dresden. Aus dem Rechenschaftsbericht des Sächsischen Kunstvereins auf das Jahr 1891 heben wir folgende Angaben hervor: Der Mitgliederbestand des Vereins hat sich, nach Abgang von 270 Mitgliedern infolge Ablebens oder Austritts, um 114 vermehrt, ein Gewinn, der sich aus den gesteigerten Bemühungen des Direktoriums erklärt. Letzteres wird in seinem Bestreben, auf Belebung und Ausbreitung des Interesses für die bildenden Künste hinzuwirken, auch fernerhin nicht nachlassen; denn namentlich bleibt im Interesse des Kunstvereins und mehr noch im öffentlichen Interesse zu wünschen übrig, dass in gewerblichen Kreisen, aus welchen zur Zeit nur 37 Mitglieder (davon 8 auswärts) dem Verein angehören, die Bestrebungen des Kunstvereins mehr Beachtung finden, wie das beispielsweise in München schon seit langem der Fall ist. Aus dem Direktorium sind die Herren Prof. Broßmann, Kaufmann A. Timaeus, Maler

Freye, Pfarrer Gamper und Kunsthändler E. Richter ausgeschieden, letzterer durch Tod. Von den im Kunstverein im Laufe des Jahres 1891 ausgestellten Werken wurden 31 Ölgemälde, 8 Aquarelle, 3 Pastelle, Medaillen in Bronzeguss etc. für zusammen 11102 M. verkauft; auf Dresden und Umgebung (Loschwitz und Strehlen) als Ursprungsort dieser Kunstwerke entfallen hiervon 26 Ölgemälde im Werte von 9475 M., 8 Aquarelle im Werte von 1190 M. etc. Durch den Kunstverein selbst wurden in der Ausstellung desselben 67 Kunstwerke, darunter 50 Ölgemälde, für 23105 M. angekauft; 56 dieser Werke im Werte von 17755 M. kommen auf Dresden und Umgebung. Zur Ausstellung gelangten überhaupt 1511 Kunstwerke, nämlich 829 Ölgemälde, 167 Aquarelle, 33 Gouache-, 39 Pastell- und 9 Glasbilder, 256 Bleistift-, 42 Federzeichnungen, 53 Radirungen, 73 plastische Gegenstände u. a. m. Bezüglich ihrer Herkunft verteilten sich dieselben in der Hauptsache auf folgende Orte: 384 Ölgemälde, 131 Aquarelle, 180 Bleistiftzeichnungen etc. auf Dresden und Umgebung; 126 Ölgemälde, 37 Federzeichnungen etc. auf München; 116 Ölgemälde, 9 Radirungen, 12 Medaillen in Bronzeguss auf Berlin, 31 Ölgemälde auf Karlsruhe, 30 auf Düsseldorf, 17 auf Weimar etc. (Dresd. Journal).

Bellinzona. Bei der Demolirung einer alten Kirche entdeckten die Arbeiter mehrere wohlerhaltene Fresken, von denen die Regierung Photographien anfertigen ließ, welche dem hervorragendsten Archäologen der Schweiz, Prof. Dr. Rahn in Zürich, zur Begutachtung eingeschickt sind.

St.- *Der Untergang Babylons.* Über die Kosten, die dem Maler Rochegrosse das auf der diesjährigen Münchener internationalen Kunstausstellung aufgestellte Bild „der Untergang Babylons“ verursacht hat, stellt Paul Dobert in den „Flensberger Nachrichten“ folgende Berechnung an. An diesem Gemälde hatte der Künstler drei Jahre gearbeitet und für dasselbe die Kleinigkeit von 40000 Frcs. ausgegeben. Die Rechnung ist wie folgt zu machen: Das Atelier kostete jährlich 3000 Frcs. Miete — für Pariser Verhältnisse ein sehr billiger Preis — ergiebt für drei Jahre 9000 Frcs. Die Heizung erforderte im Durchschnitt etwa 5 Frcs. täglich, in Summa 3000 Frcs. Leinwand und Farben kosteten 8000 Frcs., es gab Tage, an denen der Maler für 25 Frcs. Farbe verbrauchte. Die Modelle verschlangen ebenfalls 8000 Frcs., die für die Drapirung und Dekorirung notwendigen Stoffe wurden mit 4000 Frcs. bezahlt, der Perspektivzeichner, der dem Maler die Konstruktion der Halle abnahm, erhielt 90 Tage lang 25 Frcs. per Tag, macht 2250 Frcs. Rechnet man nun noch die Kosten für das Gerüst, die Schienen, die Verpackung, den Transport etc., so zählt man die Summe von 40000 Frcs. bequem zusammen.

St. *Düsseldorf.* Die städtische Gemäldegalerie hat eine sehr wertvolle Bereicherung erhalten durch ein Bildnis des verstorbenen früheren Direktors der Düsseldorfer Kunstakademie Professor *Dr. W. Bendemann* von Professor *Hugo Crola*, einem ehemaligen Schüler Bendemanns. Der verewigte Meister ist, vor der Staffelei stehend, Pinsel und Palette in der Hand haltend, ungemein ähnlich und charaktervoll dargestellt. Crola hat bereits früher ein Bild Bendemanns für die Berliner Nationalgalerie gemalt.

St.- *München.* Am 5. September und den folgenden Tagen wird von dem Antiquariat von *J. Halle* und dem Kunstantiquariat von *Ad. Weil* eine reichhaltige und wertvolle Sammlung von alten Kupferstichen, englischen und französischen Farbstichen, englischen Schabkunstblättern und Porträts öffentlich versteigert werden. Ausserdem kommen noch zur Auktion hervorragende historische Porträts, von Amerikanern, Russen, Schweden, von Schauspielern und Sängern, eine reiche Sammlung von Ornamenten, Handzeichnungen, ferner eine kleine aber gewählte Büchersammlung und Holzschnitt- und Kupferwerke. —

-y. *Versteigerung der Galerie Höch.* Die von uns im letzten Hefte der Zeitschrift bereits erwähnte, weit über 500 Gemälde umfassende Galerie alter Meister, welche der Rentner Heinrich Höch in München im Laufe der letzten fünf Jahre gesammelt und durch Aufstellen in den über dem Café Luitpold gelegenen Räumen dem kunstliebenden Publikum zugänglich gemacht hat, wird am 19. September d. J. und den folgenden Tagen zur Versteigerung gelangen. Der vom Kunsthändler *Jos. Th. Schall* aus Berlin verfasste und mit etwa 70 Heliogravüren und Lichtdrucken geschmückte Katalog ist soeben erschienen. Die Auktion verspricht von großem Interesse zu werden, da die verschiedensten Malerschulen vom 15. bis 18. Jahrhundert in vielen echten und teilweise auch qualitativ hervorragenden Meisterwerken in der Sammlung vertreten sind.

St.- *Kunstauktion in Frankfurt a./M.* Am 10. Oktober und folgende Tage bringt Herr *Rudolf Bangel* Frankfurt a./M. eine interessante Sammlung von *Waffen* und *Bekleidungsstücken* aus dem Besitze des Herrn *Johann Mayer* in Meiningen zur Auktion, welche ein anschauliches Bild der Entwickelung der Waffenfabrikation vom Ende des 13. Jahrhunderts bis zum letzten deutsch-französischen Kriege darbietet. Daneben geht eine reichhaltige Kollektion orientalischer Waffen. Außerdem gelangen noch Musikwerke und Musikinstrumente, kunstgewerbliche Arbeiten, Münzen und eine kleine Gemäldegalerie, (zwei Bilder der altdeutschen Schule, zwei Konversationsstücke von Chodowiecki u. a.) zur Auktion. Katalog mit Lichtdruck erscheint demnächst.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.

Collection Hoch München



N° 15

ABRAHAM VAN BEIJEREN



KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

Dritter Jahrgang



LEIPZIG
Verlag von E. A. Seemann
1892.



Kunstchronik.

Neue Folge.

Inhalt des dritten Jahrgangs.

(Die *schrägliegenden* Ziffern mit vorgesetztem *Z* beziehen sich auf die Kleinen Mitteilungen in der „Zeitschrift für bildende Kunst".)

Spalte

Grössere Aufsätze.

Bücherschau.

Kunstlitteratur und Kunstblätter.

Nekrologe.

Personalnachrichten.

Wettbewerbungen und Preisverteilungen.

Denkmäler.

Spalte

Sammlungen und Ausstellungen.

Vereine und Gesellschaften.

Ausgrabungen und Funde.

Kunsthistorisches.

Vermischte Nachrichten.

Vom Kunstmarkt.

Berichtigungen.

Zu den Tafeln.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN — Heugasse 58. KÖLN — Kaiser-Wilhelmsring 21.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 1. 15. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

TILGNERS MOZARTDENKMAL FÜR WIEN.

Die Leser wissen aus unseren Mitteilungen des letzten Jahrganges, dass die Ausführung des Wiener Mozartdenkmales nach wiederholten Wettbewerbungen endgültig den Händen Prof. Viktor Tilgners anvertraut ist. Bei dem letzten Künstlerwettkampfe hatte freilich Prof. Edmund Hellmer den ersten Preis davon getragen, aber das große Denkmalkomitee ging bekanntlich über diese Entscheidung der Jury hinweg und erteilte dem zweiten Preisträger, Tilgner, den Auftrag. Künstlerschaft und Kritik haben damals gegen diesen Vorgang Einspruch erhoben und auch wir mussten uns den Einwendungen anschließen: sowohl aus prinzipiellen Gründen als weil uns namentlich Hellmers Lösung der Aufgabe in den entscheidenden Punkten glücklicher erschien als diejenige seines Mitbewerbers.

Nun hat Tilgner inzwischen sich ans Werk gemacht und das Hilfsmodell der Hauptfigur des Denkmals in etwa 3′ Höhe sowie einen entsprechend kleineren Entwurf des Ganzen hergestellt. Um es kurz zu sagen, der Tilgnersche Mozart hat eine vollständige Wandlung durchgemacht; er ist in Grundmotiv und Haltung der Figur des großen Meisters ein durchaus anderer geworden. Wir können unsere künstlerischen Bedenken gegen die frühere Skizze heute fallen lassen und dem Publikum die erfreuliche Mitteilung machen, dass es in der nunmehr, wie zu hoffen steht, unveränderlich bleibenden Schöpfung Viktor Tilgners ein der großen Aufgabe vollkommen entsprechendes Werk zu erwarten hat. In Tilgners früherem Entwurfe war der Tondichter neben einem Spinett stehend dargestellt, die rechte Hand erhoben mit empor gestrecktem Finger wie beim Horchen. Sowohl das Spinett mit seinen ungünstig wirkenden vier Füßen als auch das genremäßige Motiv des erhobenen Zeigefingers sind weggefallen: Mozart steht in leichter freier Bewegung da auf dem linken Fuße ruhend, den rechten etwas zur Seite vorgesetzt und die rechte geöffnete Hand wenig vorstreckend, das unbedeckte Haupt leicht nach links bewegt und gehoben, während die Linke nachlässig in den Heften eines zur Seite stehenden Notenständers blättert.

Es liegt etwas so Offenes, Lichtes, Freudiges in der ganzen Gestalt, in Bewegung und Ausdruck des Körpers wie des Antlitzes, dass jeder, der vor die Figur tritt, unwillkürlich ausrufen muss: Das ist Mozart, das ist der Schöpfer jener lieblichen, welterobernden Musik, die Verkörperung reiner, genussfroher und edler Menschlichkeit! Wir unsererseits legen dabei specielles Gewicht darauf zu sehen, dass der Bildhauer den Tondichter als solchen nur durch das beiläufige Attribut des Notenständers, nicht durch ein besonders sprechendes plastisches Motiv gekennzeichnet hat, wie es in seiner früheren Skizze der Fall war. Der Monumentalplastik sind in dieser Hinsicht gewisse Grenzen gezogen, ebenso wie der Freskomalerei. — Es versteht sich von selbst, dass ein Meister des Porträts, wie Tilgner, überdies die ganzen Machtmittel individueller Charakteristik, über welche er gebietet, im Kopf seines Mozart zur Geltung gebracht hat. Wir sind überzeugt, einen vollkommen porträtähnlichen Mozart vor uns zu haben, nicht nur einen, der uns ideell befriedigt. Und in diesem Falle war dem Porträtdarsteller seine Sache um so schwerer gemacht, als die wenigen authentischen Bildnisse,

die wir von Mozart besitzen, denselben nur in Profil oder Dreiviertelprofil darstellen, so dass der Bildhauer den Kopf in der Vorderansicht so gut wie frei komponiren musste. Es ist dies Tilgner vortrefflich gelungen und mit gleich sicherem Takt hat er das Zeitkostüm in Tracht und Beiwerk zu treffen gewusst. Es ist vorherrschend Stil Louis XVI. mit leichtem Anflug von Rokoko.

Dasselbe gilt von dem geistvoll erdachten Piedestal, das schon in Tilgners Konkurrenzentwurf einen Glanzpunkt der Komposition ausmachte. Köstlich erfundene Gruppen neckischer Kindergestalten, plastische Gebilde rhythmisch dahinwogender Phantasie, umspielen dasselbe zu beiden Seiten, während vorne auf den Stufen eine von Lorbeer umrahmte Lyra liegt.

Nur ein Bedenken wird wahrscheinlich auch in dem Leser, wenn er diese andeutende Beschreibung liest und die bestehenden Beschlüsse des Komitees kennt, wie in uns, aufsteigen: das Bedenken gegen den gewählten Platz! Man beabsichtigt bekanntlich, die Mozartstatue auf den Albrechtsplatz zu stellen, einen der unruhigsten Plätze Wiens, der von sechs Straßen durchschnitten, ganz unregelmäßig ist und überdies an seiner einzig zur Verfügung stehenden rechten Seite gar keinen würdigen Hintergrund für eine solche Schöpfung bildet. In mäßiger Entfernung rechts ein Seidengeschäft, links eine Bierwirtschaft und dazwischen die Tafel eines Wiener Zahnarztes, auf welcher in großen goldenen Lettern die Stunden von dessen wenig musikalischen Exercitien verzeichnet stehen: ist das die Perspektive, vor welche man den Beschauer eines derartigen plastischen Gebildes führen soll? Professor Hellmer hatte mit Rücksicht auf die ungünstige Situation eine Säulenhalle komponirt, vor die er seinen Mozart setzen wollte, um ihn architektonisch und geistig vor der Prosa der Umgebung zu retten. Indem Tilgner seine Gestalt isolirt auf seinen von Genien umspielten Sockel stellte, hat er dem Komitee einen Wink gegeben, einen anderen würdigeren Platz für seine reizvolle Schöpfung zu suchen. Und wir meinen, dass dieser sich leicht in einem der prächtigen Parks und Stadtgärten Wiens finden lassen dürfte, in denen auch Schubert und Grillparzer ihre Aufstellungsorte gefunden haben. Schon der strahlende weiße Lasermarmor, in welchem Tilgner die Mozartstatue auszuführen gedenkt, vor allem aber der ganze Charakter seines Werkes, das von feinem, rhythmisch bewegtem Geist erfüllt ist, rufen nach einer anmutigen in Blumenflor und Grün getauchten Umgebung. *C. v. L.*

KUNSTAUSSTELLUNG IN NÜRNBERG.

Es gehörte ein gewisser Mut dazu, in einer Stadt wie Nürnberg, die auf Schritt und Tritt an die stolzesten Zeiten der deutschen Kunstgeschichte erinnert, eine Ausstellung zu veranstalten, die das moderne Künstlertum Nürnbergs repräsentiren sollte. Man konnte zweifelhaft sein, ob das Heute nicht unter der Erinnerung an das große Einst leiden und ob nicht auch das künstlerisch schaffende Neu-Nürnberg neben den großen heutigen Kunstmittelpunkten eine gar zu unbedeutende Rolle spielen würde. Die Ausstellung selbst hat gezeigt, dass alle diese Bedenken ungerechtfertigt waren.

Die „Kunstausstellung von Werken Nürnberger Künstler der neueren Zeit" giebt in ihrem stattlichen Bestande von 790 Nummern ein imponirendes Bild von der lebendigen Schaffensfreude der ausstellenden Künstlergemeinde und lässt gleichzeitig einen interessanten Einblick in den Charakter der neueren deutschen Kunst thun.

Wenn man bedenkt, dass der Begriff „Nürnberger Künstler" von der veranstaltenden Gesellschaft „Künstlerklause" sehr weit gefasst worden ist und dass zu denselben nach den Worten des Katalogs alle diejenigen Künstler gehören, die „hier geboren sind oder hier ihre Thätigkeit entfaltet haben", so wird man sich nicht darüber wundern, wenn man von einer spezifisch nürnbergischen Kunst in Bezug auf die Ausstellung nicht eigentlich sprechen kann.

Es sind in derselben Künstler vertreten, die sich längst das Heimatsrecht in führenden Kunststädten erworben haben. Und doch will uns scheinen, als trügen die sämtlichen Werke der Ausstellung verwandte Züge, als zeigten sie eine gewisse Familienähnlichkeit.

Es ist nicht wohl möglich, das Wesen dieser geistigen Zusammengehörigkeit mit einem Schlagworte zu treffen, da dasselbe im Grunde genommen einen negativen Charakter hat. Es fehlt nämlich in diesen Kunstwerken alles Überschäumende, Barocke, Aufsehen Erregende; man wird sich vergeblich nach Arbeiten umsehen, die hitzige Kontroversen hervorrufen, man findet keine ästhetischen Ungeheuerlichkeiten, man findet aber auch keine künstlerischen Offenbarungen, mit einem Worte: es fehlen die „Schlager". Der Luftzug der neuen Zeit ist auch bis zu den Künstlern Nürnbergs gedrungen, aber in den schmalen Winkelgassen und zwischen den hohen Giebeldächern hat sich seine Kraft gebrochen, er ist ein freundliches Windchen geworden,

das für erfrischende Luft sorgt, aber keinen Menschen belästigt.

Viel, sehr viel trägt fraglos zu diesem Charakter der Nürnberger Kunst die große Vergangenheit bei. Wer im Anschauen der Werke einer kunstkräftigen Zeit dahinwandelt, für den ist es schwer, die Ehrfurcht und den Respekt vor der Vergangenheit beiseite zu setzen, für den ist es nahezu unmöglich, als Künstler nicht zugleich konservativ zu sein. Die Augen, die Tag für Tag die malerischen Konturen Alt-Nürnbergs sehen, die sich an das Helldunkel enger Straßen und Höfe gewöhnt haben, die werden an den einförmigen Flächen der Lichtmaler kein großes Gefallen finden, und wer sich angesichts solcher Umgebung in die Gedanken- und Formenwelt des Mittelalters und der aufgehenden Renaissance hineingelebt hat, der wird sich für Klingerschen Klassizismus und für Uhde'sche Neuzeitlichkeit nur schwer erwärmen. Seine Kunst wird — wo sie nicht nachahmend oder nachschaffend ist — den Charakter bescheidener Tüchtigkeit und ruhigen Behagens tragen. Und das scheint selbst für diejenigen Künstler zu gelten, die nur durch ihre Geburt oder durch einen kürzeren Aufenthalt in den Bannkreis der Stadt getreten sind. Die Ausstellung beweist es.

Naturgemäß zeigt sich die Einwirkung des Stadtcharakters in den Entwürfen der Architekten — so weit sie auf Nürnberg selbst Bezug haben — besonders charakteristisch. Standen doch die Künstler hier vor der Aufgabe, in das eigenartige, altertümliche Stadtbild die neuen Gebäude wirkungsvoll hineinzukomponiren. Eine Aufgabe, deren Lösung ihnen zum Teil vortrefflich gelungen ist. Der Rathausneubau des ehemaligen Leiters des Germanischen Nationalmuseums, Dr. *A. von Essenweins*, — der auch eine größere Anzahl meisterhafter kirchlicher Restaurationsarbeiten ausgestellt hat, — gehört zu dem reizvollsten, was die Neuzeit an profaner Gotik hervorgebracht hat, und Prof. *Konr. Walthers* architektonische Entwürfe lassen immer wieder die malerische Phantasie und den künstlerischen Takt des Meisters bewundern. Man kann sich im Interesse der Erhaltung des Charakters der inneren Stadt nicht genug darüber freuen, dass auch jüngere Kräfte, wie der Bauleiter der Restaurationsarbeiten an der Sebalder Kirche, *Josef Schmitz*, und der Stadtbaumeister *Heinr. Wallraff* mit glücklichem Eifer auf gleichen Wegen thätig sind, und kann sich gleichzeitig eines leisen Erstaunens nicht enthalten, wenn man die zum Teil ganz talentvollen Skizzen in „moderner Renaissance“ betrachtet, die von minder pietätvoll empfindenden Architekten entworfen sind. Auch diese können sich der Einwirkung der alten Giebelhäuser mit ihren gotischen Erkern und Renaissanceornamenten nicht ganz entziehen, aber sie scheinen zu glauben, durch das Anflicken einiger entlehnter Motive aus dem Reichtum der sie umgebenden Vorlagen der Aufgabe Genüge geleistet zu haben, einen organischen Bau in organischen Zusammenhang mit seiner Umgebung zu bringen. Weit glücklicher und erfreulicher ist da der ruhige Verzicht auf Nürnberger Reminiscenzen, wie ihn die Entwürfe *Th. v. Kramers*, des Direktors des bayerischen Gewerbemuseums zeigen. Derselbe hat für einen Neubau des ihm unterstellten Museums, der außerhalb der inneren Stadt, umgeben von völlig modernen Gebäuden aufgeführt werden soll, eine Reihe imponirender Renaissancefassaden von vornehm-einfachen Formen gezeichnet, in dem richtigen Erkennen, dass die baulichen Bedingungen in dieser Umgebung andere sind, als sie es inmitten altertümlicher Häuser sein würden.

Es ist begreiflich, dass sich in einer Stadt, die einen großen Teil ihres Rufes ihrer malerischen Schönheit verdankt, nicht nur die Architekten beeifern, den idealen Forderungen, die ihnen dieselbe auferlegt, zu entsprechen, sondern dass es sich auch die Maler angelegen sein lassen, in ein intimeres Verhältnis zu derselben zu treten und ihrer Reize sich darstellend zu erfreuen. Als Interpret der künstlerischen Schönheit Nürnbergs steht in erster Linie die Malerfamilie *Ritter* da. Während *Paul Ritter* die Stadt selbst als Hintergrund für stark bewegte, mit minutiöser Sorgfalt und malerischem Sinn ausgeführte Historienbilder benutzt, das alte Treiben der Blütezeit im Rahmen der stolzen Reichsstadt wieder heraufbeschwört, lässt sich *Lorenz Ritter* daran genügen, den wunderbaren Stimmungszauber malerischer Häusergruppen, Brücken, Höfe und Mauern wiederzugeben. Mag er nun den „Henkersteg“ im Schnee, den „Tucherhof“ im warmen Sommerdunst, den „schönen Brunnen“ inmitten der abendlichen Poesie des Weihnachtsmarktes darstellen, immer ruht über seinen Aquarellen eine erinnerungsschwere, träumerisch-weiche Luft. Keiner hat es wie er verstanden, in seinen Bildern so schlicht und so packend das undefinirbare Etwas sprechen zu lassen, das eine Wanderung durch Nürnberg jedem Besucher unvergesslich macht und das seit langem weit über Deutschland hinaus seine starke Anziehung auf die Reiselustigen ausübt. Der jung verstorbene *Fritz Ritter* und *Wilh. Ritter* sind der Tradition des Hauses

gefolgt; zumal der letztere wirkt mit Eifer und Geschick auf dem Grenzgebiete der Historien- und der Prospektmalerei. Unter den anderen Darstellern Nürnbergs verdient *Herm. Petzet* besonders hervorgehoben zu werden. Ein sinnender Ernst, ein stilles Versenken in die Eigenart des Vorwurfs zeichnet seine Werke aus. Dieser Charakter bleibt seinen Landschaften auch dann treu, wenn er aus der engen Umfriedigung Nürnbergs in die Ferne zieht. Ein duftiges Aquarell „Almanagjá auf Island“ ist ein Juwel feinster Stimmungsmalerei, die unwirtliche Einsamkeit des Thales wirkt unmittelbar auf das Empfinden des Beschauers. Wir wüssten unter den eigentlichen Landschaftsbildern der Ausstellung an Wirkungskraft und schlichter Tüchtigkeit diesem Werke nur die ernste, fast schwermütige Landschaft von *Ludwig Löfftz* an die Seite zu stellen. In dem letzteren Bilde haben wir zugleich den Höhepunkt gemütlicher Empfindung — so weit das Landschaftsbild der Ausstellung als solches in Frage kommt — erreicht. Nach Bildern, die den Aufruhr leidenschaftlicher Bewegung in der Natur oder die den resignirten Ernst absterbenden und erstorbenen Lebens darstellen, sehen wir uns vergeblich um. Freundliche, friedliche Landschaften, bald durchglänzt von heller Frühlingssonne, bald in den Duft des Abendrotes getaucht, Seestücke mit harmlosen Wellen und Gebirgslandschaften mit brauenden Nebeln und umstrahlten Firnen, lauschige Gartenfleckchen und tropische Vegetationen: damit ist im wesentlichen die Charakteristik der Landschaft in der Nürnberger Ausstellung erschöpft; kaum dass einmal Wetterwolken am Himmel heraufziehen und ein kräftiger Wind durch die Bäume fährt. Aber innerhalb dieses Rahmens ist mit Liebe und ernstem Bemühen gearbeitet. *Karl Kehr, K. L. Lessing, Karl Köppel* u. a. haben treffliche Bilder der beseelten Natur geschaffen.

Am glücklichsten jedoch scheint uns das Menschliche in der Natur oder, wenn man lieber will, der Reflex menschlicher Empfindung in der Landschaft *Paul Schads* wiedergegeben zu sein. Ist in diesem ergreifenden Bilde („Es will Abend werden“) die Landschaft auch nur das Begleitende, so ist sie doch weit mehr als ein bloßer Hintergrund. Das verblassende Abendrot, der Sturm über der dämmernden Heide, die trübselige, feuchte Herbstluft, die sprechen nicht minder vernehmlich zu unseren Sinnen von dem bangen Leid des Sterbens wie der Priester, der ernsten Blickes dem Ministranten folgt, wie die Frau und ihre Kinder, die weinenden Auges in ergebungsvoller Andacht ihn erwarten, wie das einsame Licht, das vom Totenbette her durch eine trübe Fensterscheibe leuchtet. Sittenbild und Landschaft haben sich hier zu einer höheren Einheit verbunden. Es klingt etwas wieder von dem tiefen Gedanken der Wesensgleichheit alles Kreatürlichen.

Auf verwandtem Gebiete ist es *Paul Pfann* gelungen, einen ähnlichen Eindruck hervorzurufen. Er nennt sein Bild anspruchslos: „Der Trauerschmuck der Schloßterrasse zu Berlin am 16. März 1888“; aber er giebt weit mehr als eine Darstellung der dekorativen Ausstattung. Ein tiefer Ernst, die ruhige, gefasste Trauer um den großen Toten liegt über den schwarzen Panneaux, den qualmenden Opferbecken und dem bleiernen Himmel ausgebreitet. Trotz der Abwesenheit „historischer Persönlichkeiten“ ist diese große in Lampenschwarz gehaltene Zeichnung ein echtes und rechtes Historienbild. Im Angesicht des in Trauer gehüllten Schlosses und der harrenden Volksmenge steigt Bild um Bild aus der Vergangenheit herauf und wir fühlen es, mit vollster Unmittelbarkeit an dem würdigen, ergreifenden Abschluss eines Lebens ohne Gleichen zu stehen.

Die Zeiten sind vorbei, in denen man mit ängstlicher Sorgfalt zwischen Historienmalerei und Genremalerei die Grenzen zu ziehen sich mühte, in denen nur Staatsaktionen, fürstliche Triumphzüge und welthistorische Momente wahrhaft würdige Vorwürfe für einen bedeutenden Maler zu sein schienen. Es hat sich allmählich die Erkenntnis Bahn gebrochen, dass jede typische Lebensäußerung der menschlichen Gesellschaft für ein gesundes historisches Empfinden von der gleichen Bedeutung und für den Pinsel des Künstlers ein gleich dankbarer Vorwurf ist. Dem heutigen Geschlechte erscheint die Darstellung eines Fabrikraumes mit seinen Arbeitern und Essen in höherem Grade „historisch“ als z. B. die Darstellung des Momentes, da Fugger die Schuldscheine seines kaiserlichen Gastes in das Kaminfeuer warf. Und wir stehen nicht an, der künstlerischen Verkörperung alltäglichen Lebens dieselbe Würde zuzugestehen wie den Schilderungen rauschender Königsfeste.

Es ist daher nicht der dargestellte Inhalt, der uns veranlasst, in diesem Zusammenhange *Paul Ritters* Gemälde an erster Stelle zu erwähnen, sondern lediglich die Vortrefflichkeit ihrer Ausführung. Ob er nun den Triumphzug des Kaiser Matthias, der im Jahre 1612 die Stadt Nürnberg besuchte, ob den Einzug Gustav Adolfs oder einen Hochzeitszug aus der Glanzzeit reichsstädtischen Lebens vorführt, immer ist das Bild bis in die feinsten Details hinein mit warmer Sorgfalt gemalt und zu harmonischer

Gesamtwirkung gebracht. Aus diesen frohbewegten Schaustellungen atmet die ganze Daseinsfreude einer kräftigen, schönheitsfreudigen Zeit. Der Romantik, modernes Leben in dem altertümlichen Rahmen der Stadt zu malen, geht Paul Ritter geflissentlich aus dem Wege. Seiner Liebe zur Heimatstadt fehlt alle Sentimentalität, er träumt sich nicht bei epheuumsponnenen Mauerresten in eine entschwundene Zeit zurück, sondern er reißt den Epheu herunter, baut Zerfallenes und Zerstörtes wieder auf und erweckt die stolze alte Zeit zu lebendigem Dasein.

Fr. Carl Mayer huldigt einem gleichen Streben, doch überwiegt bei ihm die Freude am architektonischen Reiz. Seine Patrizier und seine ehrwürdigen Frauen sind eine freundliche Staffage ernster, weihevoller Dome und schattiger Höfe, die er mit liebevoller Peinlichkeit und doch mit erfreuender Wärme zur Darstellung bringt. Mehr noch gilt dies von der außerordentlich wirkungsvoll gemalten „Treppe aus dem Schloss in Schleißheim“ des verstorbenen Meisters *Adolf Gnauth.* Die neu erwachte Freude an reichen Formen und leuchtenden Farben, die vor wenig Decennien von Wien aus die Welt durchzog, hat hier die menschliche Gestalt völlig zur Nebensache gemacht. Wie groß dieser Umschwung des künstlerischen Empfindens war, zeigt am besten ein Blick auf die Werke *Joh. Ad. Kleins,* der ein trefflicher Repräsentant der Nürnberger Kunst in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts ist. Eine freundliche Genügsamkeit, ein anspruchsloser Friede weht uns aus diesen Darstellungen an. Der Mensch und die Haus- und Lebensgenossen des Menschen, Pferde und Rinder, werden mit emsigem Pinsel gezeichnet. Alles Beiwerk wird mit treuer Gewissenhaftigkeit ausgeführt und zu freundlich-schlichter Wirkung zusammengestimmt. Der zeichnerische Reiz überwiegt den malerischen eben so sehr wie die photographische Treue die innere Stimmung. Wie anders die zierlichen Gemälde *Louis Brauns!* Mag er das Treiben bei einer Hopfenernte oder den Marsch Gustav Adolfs nach Nürnberg schildern: den Bildern eignet immer die diskrete Vornehmheit Meissoniers, eine geschlossene, warme Stimmung beherrscht und verschleiert die Minutien der Zeichnung. (Schluss folgt.)

KUNSTLITTERATUR.

B.— In *London* steht zur Zeit die Ausgabe von zwei Prachtwerken bevor, welche für das ältere Kunstgewerbe von größter Bedeutung sein werden. Das eine ist der Katalog der Ausstellung von *Büchereinbänden*, welche im verflossenen Sommer in dem Burlington Fine Arts Club in London stattfand. Den musterhaften früheren Publikationen dieser Gesellschaft wird sich dieses neue Werk, welches mit zahlreichen Abbildungen in Lichtdruck und einzelnen farbigen Blättern ausgestattet wird, mindestens ebenbürtig anschließen. Die Bedeutung desselben wird noch dadurch gesteigert, dass keine öffentliche Sammlung oder Bibliothek auch nur entfernt so reiche Schätze an Bucheinbänden aller Zeiten und aller Arten besitzt, wie sie hier aus englischem Privatbesitz zusammengetragen werden. Auf die Publikation kann nur bei dem Sekretär des Klubs (17. Saville Row. W.) subscribirt werden. — Eine zweite, noch reicher ausgestattete Veröffentlichung veranstaltet *Henry Wallis* von den *Persischen Fayencen des 12. Jahrhunderts in der Sammlung Godman.* Mr. F. Du Cane Godman in London besitzt die reichste und wertvollste Sammlung persischer Kunst; seine Sammlung persischer Fayencen ist bedeutender als der Besitz aller Museen zusammen genommen. Aus dem Schatz dieser Sammlung hat Mr. Wallis, der sich durch seine „Persian Notes“ mit ihren musterhaften farbigen Abbildungen aufs vorteilhafteste als Forscher auf diesem Gebiete eingeführt hat, eine besonders interessante Abteilung zur Publikation ausgewählt: die glasirten Thongefäße des 13. Jahrhunderts, die uns erst seit kurzem durch Funde bei Ausgrabungen in Persien bekannt geworden sind. Dieselben charakterisiren eine Blüte der persischen Fayencekunst, die selbst der glänzenden Kunst des 17. Jahrhunderts noch überlegen ist. Der Band, dessen Ausgabe täglich erwartet wird enthält 24 chromolithographische Tafeln und mehr als 200 einfarbige Abbildungen.

TODESFÄLLE.

F. O. S. *Rosa †.* Über den jüngst verstorbenen Generalinspektor im Ministerium des öffentlichen Unterrichts, Beamter der Generaldirektion für Museen und Ausgrabungen, Senator Pietro Rosa in Rom erhalten wir folgende Notizen: 1820 in Rom geboren, hat sich Rosa namentlich durch seine unter Napoleon III. 1861 begonnenen, später von der italienischen Regierung fortgesetzten Aufdeckungen der Ruinen der Kaiserpaläste am Palatin und des Forums, durch seine Karte des alten Latium, seine Ausgrabungsberichte (in den Publikationen des kaiserl. deutschen Archäologischen Instituts und der relazione sulle scoperte archeologiche della città e provincia di Roma) und sonstige archäologische Arbeiten ein bleibendes Verdienst erworben.

*** *Der niederländische Architekturmaler Johannes Bosboom*, der zumeist Kircheninterieurs in Öl und Aquarell gemalt hat, ist am 14. September, 74 Jahre alt, im Haag gestorben.

*** *Der französische Landschaftsmaler Narcisse Berchère* ist am 20. September, 72 Jahre alt, in Paris gestorben. Er hat sich besonders durch Landschaften aus dem Orient (Ägypten, Syrien, Palästina) bekannt gemacht.

*** *Der schweizerische Bildhauer Vincenzo Vela,* der Schöpfer der Tellstatue und der Desolazione (des trauernden Italiens) in Lugano und des Correggio-Denkmals in Correggio, ist am 3. Okt. in seinem Geburtsort Ligornetto bei Bellinzona, 69 Jahre alt, gestorben.

F. O. S. *Florenz.* Am 9. September verschied auf seiner Villa bei Florenz im Alter von 70 Jahren *Ubaldino Peruzzi.* Einer sehr reichen und alten toskanischen Familie entstammend, 1822 geboren, war er schon 1848 Gonfaloniere von Florenz, später mehrmals Minister der öffentlichen Arbeiten, einmal des Inneren, um dann von neuem wieder die Leitung der städtischen Verwaltung als Bürgermeister von Florenz.

damals Hauptstadt des Reiches, in die Hände zu nehmen. Als solcher hat er sich, wenn seine Verwaltung auch mit einem grandiosen Defizit schloss, doch bleibende Verdienste um die Umgestaltung der Stadt erworben; wir wollen hier nur an die prächtige Anlage der Viale dei colli erinnern, die über der Stadt, unvergleichliche Aussichten bietend, von Porta S. Niccolo an in weitem Bogen an den Hügeln sich hinzieht bis nach Poggio Imperiale vor Porta Romana. Auch auf die größere Ausdehnung des Eisenbahnnetzes in Italien hat er bedeutenden Einfluss ausgeübt.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Bildnismaler Karl B[illegible] und Landschaftsmaler Paul Neumann*, Lehrer an der königl. Kunstakademie zu Kassel, haben das Prädikat „Professor" erhalten.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Die Berliner Nationalgalerie* beabsichtigt, eine Sonderausstellung der Werke des kürzlich aus dem Leben geschiedenen Malers und Radirers *Karl Stauffer* von Bern zu veranstalten.

*** *Fritz von Uhde's Gemälde „Christus und die Jünger von Emmaus"* ist dem Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt a. M. von Herrn *Viktor Mössinger* zum Geschenk gemacht worden.

*** *Auf der Berliner internationalen Kunstausstellung* wurden in der letzten Woche folgende Kunstwerke verkauft: a. Gemälde: Arnold, C. J., Weimar, „Bettler und Schlemmer". Bennewitz von Loefen sen., Berlin, „Bei Rosenheim" in Bayern. von Blaas, Eugen, Venedig, „Feinschmecker". Brancaccio, C., Neapel, „Napoli vecchia". Corrodi, H., Rom, „Morgen am Arno". Douzette, Louis, Berlin, „Lübeck bei Mondschein", do. „Fischerhütte bei Mondschein", do. „Winterabend auf Prerow". Dücker, E., Düsseldorf, „An der Ostsee". Erdmann, M., München, „Der Watzmann bei Berchtesgaden". Huth, J., Berlin, „Lootsenschooner in der Elbmündung". Laubmann, Paul, München, „Einkehr". Meyerheim, Paul, Berlin, „Frühling". Müller-Lingke, A., München, „Aufbruch zur Bergpartie". Nissen, Momme, Deezbüll, „Am Webstuhl". Pflugradt, G., Berlin, „Morgenlandschaft". Rasmussen, G. A., Düsseldorf, „Septembermorgen". Sartorio, A., Rom, „Aus der römischen Campagna". Schmitgen, G., Berlin, „Winterabend im Spreewald". Seyppel, C. M., Düsseldorf, „Endlich". Simoni, G., Rom, „Morraspiel". Stoltenberg-Lerche, V., Düsseldorf, „Fahrendes Volk im Kloster". Sturtzkopf, F., Weimar, „Westfälisches Interieur". Thamm, A., Weimar, „Winter". Villegas, J., Rom, „Erklärung des Koran". Derselbe „Doge in geheimer Sitzung". Weiß, Olga, München, „Schneerosen". Zewy, Karl, Wien, „Musikstunde". b. Skulpturen: Eberlein, G., Berlin, „Venus versteckt die Pfeile Amors". Pereda, R., Mailand, „Kleine Afrikanerin". Reynes, J., Barcelona, „Catalonischer Bauer", Terrakottabüste. Richter, H., Dresden, „Blumenverkäuferin". c. Radirungen: Bloch, Karl, Kopenhagen, „Christus am Kreuz". Kohnert, Hch., Berlin, „Morgenlandschaft". — Der Gesamtumsatz an Kunstwerken wird auf 900000 M., wovon 300000 M. auf Einkäufe für die Lotterie kommen, die Summe der Eintrittsgelder auf 600000 M. geschätzt.

H. A. L. *Der königl. Gemäldegalerie zu Dresden* ist in den ersten Tagen des Augusts eine höchst wertvolle Bereicherung zu teil geworden, indem ihr ein Porträt von der Hand *Sir Joshua Reynolds* durch Kauf zugeführt wurde. Bekanntlich gehören Gemälde dieses ausgezeichneten englischen Porträtmalers zu den größten Seltenheiten in Deutschland. Für die im allgemeinen so reichhaltige und abgeschlossene Sammlung von Bildern des 18. Jahrhunderts erscheint daher gerade die Erwerbung eines Bildnisses von Reynolds doppelt wertvoll. Entstanden ist es gegen 1760; es gehört also in die frühere Zeit des Meisters, wo er noch nicht mit Aufträgen überhäuft war. Nähere Angaben über das Bild giebt Karl Woermann im Dresdener Journal vom 4. August.

*** *Über den Verkauf der Galerie Borghese in Rom* waren in der letzten Zeit Gerüchte verbreitet worden, die sich nach den Ermittelungen der „Kölnischen Zeitung" auf folgendes reduziren: „In der That ist eine Reihe von Kunstwerken aus dem Palast verkauft worden, aber nicht Bilder, sondern Dekorationsstücke, Möbel, Bronzen und dergleichen, welche die Galerie wie die Privatzimmer des Fürsten schmückten. Ihr Verlust ist für Rom nicht zu bedauern. Auch ein „Raffael", hieß es, sei verkauft, das Porträt des „Cesare Borgia". Mit dieser Angabe hat es zum Teil seine Richtigkeit. Das Bild ist um den Preis von 600000 Frs. an einen der Rothschilde in Paris verkauft worden. Rom kann sich auch über diesen Verlust trösten, und der Minister, der die Ausfuhr zuließ, war sicher mehr im Recht als die Künstlerkommission, die dagegen protestirte; denn das Bild stellt weder den Cesare Borgia dar, noch ist es von der Hand Raffaels, es ist vielmehr die mäßige Leistung eines untergeordneten Malers in der Art des Bronzino, der dieses Bildnis (wie schon das Kostüm beweist) lange nach dem Tode des berüchtigten Papstsohnes malte. Baron Rothschild hat das Bild gut um das Hundertfache seines Wertes bezahlt, und an Stelle dieses einzigen verkauften Bildes hat Fürst Borghese vier sehr viel wertvollere kleinere Gemälde aus seinem Privatbesitz in das Galeriefideikommiss übertragen: ein Jugendwerk von Lotto, eine Kreuzigung von Fiorenzo di Lorenzo, den heil. Stephan von Fr. Francia und eine Madonna von Lor. di Credi. Wenn mit Anfang Oktober die Privatgalerien Roms dem Publikum werden geöffnet werden, wird daher auch die Galerie Borghese in ihrem vollen Bestande wieder sichtbar sein; jedoch nicht mehr im Palazzo sondern in der Villa Borghese vor der Porta del Popolo, wo die Bilder jetzt im oberen Stock über der Antikensammlung aufgestellt sind. Hoffentlich werden die fortdauernden Schwierigkeiten einer Regelung der riesigen, durch Bauspekulation aufgehäuften Schuldmasse des Fürsten (sie beläuft sich auf etwa 48 Mill. Franken, denen ein Vermögen von etwa 35 Millionen gegenübersteht) den Bestand der Galerie nicht doch schließlich ernstlich gefährden."

DENKMÄLER.

* Der *Schillerplatz in Wien* hat kürzlich den *Hermenschmuck* erhalten, von dem in diesen Blättern früher bereits die Rede war. Im Hintergrunde links erhebt sich die Herme *Lenau's*, rechts die *Anastasius Grüns*, beide von dem trefflichen *Karl Schwerzek*, einem Schüler Kundmanns, in weißem Laaser Marmor gearbeitet. Um das Zustandekommen der beiden Denkmale hat sich wiederum, wie bei dem die Mitte des Platzes einnehmenden Schillermonument, der greise *Ludwig August Frankl* das Hauptverdienst erworben. Die beiden Hermen erheben sich auf je zwei Stufen bis zur Höhe von elf Fuß. Um die Hermenzapfen sind leicht abgetönte Goldgewinde geschlungen, bei Lenau aus Nachtviolen, bei Grün aus Rosen bestehend, welche die Schäfte anmutig bekränzen und mit dem blendenden Marmor zu dem Grün der umschattenden Gebüsche trefflich stehen. Beide

Köpfe sind von frappanter Bildnisähnlichkeit, wie alle Freunde der verewigten Dichter bezeugen. An den unteren Schaftenden tragen die Hermen symbolischen Schmuck: an der Vorderseite der Lenauherme schwebt in Flachrelief die Melancholie, und auf den Stufen sitzt eine in Betrachtung eines Schmetterlings versunkene Knabengestalt, eine Sphinx zur Seite; das Relief der Herme Anastasius Grüns stellt den Lichtgott dar, an dessen Strahlenkrone der unten sitzende Knabe seine Fackel entzündet. Auf den Sockeln liest man die einfachen Worte: „Errichtet von ihren Verehrern 1891“.

⁂ *Denkmälerchronik.* Den deutsch-nationalen Dichtern *Th. Körner, E. M. Arndt, Schenkendorf, Fr. Rückert, Heinrich v. Kleist* und *Klopstock* sollen am Fuße des Kreuzbergs in Berlin Denkmäler errichtet werden. Dem Komitee gehört Fürst Bismarck an. — Ein Denkmal *Konrads I., Königs der Deutschen*, soll in *Weilburg*, dem Stammsitze der Herzöge von Nassau, das in der Geschichte Konrads I. einen hervorragenden Platz einnimmt, errichtet werden, und zwar soll es seinen Platz auf dem im römischen Triumphbogenstil erbauten Landthor in Weilburg erhalten. Der junge Bildhauer *Ludwig Cauer* in Kreuznach (ein Sohn des Bildhauers Prof. Cauer in Rom), der mit seinen Brüdern das Hutten-Sickingendenkmal auf der Ebernburg bei Kreuznach geschaffen, hat bereits ein Modell des Denkmals angefertigt, das auf der Kunst- und Gewerbeausstellung zu Koblenz ausgestellt ist. — Ein Denkmal des belgischen Malers *Louis Gallait*, welches den Meister in seinem Arbeitsanzuge mit Pinsel und Palette in der Hand darstellt, ein Werk des Bildhauers *Guillaume Charlier*, ist am 20. September in Tournai, der Geburtsstadt Gallaits, eingeweiht worden. — Ein Marmorstandbild *Garibaldi's*, das von dem französischen Bildhauer *Etex* begonnen und nach dessen Tode von *Deloye* vollendet worden ist, wurde am 4. Oktober in Nizza enthüllt. Das Postament ist mit bronzenen Gruppen geschmückt, von denen die vordere Frankreich und Italien darstellt, mit ihren Fahnen eine Wiege beschützend, in der ein Kind, der spätere Garibaldi, liegt.

Der Sarkophag Kaiser Friedrichs, welcher für das Mausoleum bei der Friedenskirche in Potsdam bestimmt ist, ist kürzlich aus Serravezza bei Carrara, wo er von der Firma Vanelli & Co. nach dem Modell von Professor *Reinhold Begas* in carrarischem Marmor gehauen worden ist, in Berlin eingetroffen. Professor Begas wird jetzt die letzte Feile an das Kunstwerk legen. Dasselbe soll sich am 18. Oktober, am Geburtstage des Kaisers Friedrich, über dessen Gruft erheben. Es handelt sich um eine Schöpfung, welche an Schönheit jener der Rauchschen Sarkophage wenig nachgiebt. Oberhalb der Abschlussplatte des Unterbaues liegt auf dem Feldmantel hingestreckt der Entschlafene im Waffenrock seiner Kürassiere, die Brust geschützt mit dem Kürass, auf welchem die Kette des Schwarzen Adlerordens sichtbar ist. Im linken Arme ruht der mit der Palme des Friedens bedeckte Pallasch, während die Hände auf der Brust gekreuzt sind und den Lorbeerkranz von Wörth, jenes Ruhmeszeichen, halten, welches die Gemahlin ihrem Gatten auf das Sterbebett und später in den Sarg legte. Über die Füße breitet sich in malerischem Faltenwurfe der mit Kronen, Adlern und Namenszügen geschmückte preußische Krönungsmantel aus, um an der unteren Schmalseite des Sarkophages in langer Drapirung bis zum Boden hinabzuwallen. Am Kopfende, welches an seiner Vorderseite die Inschrift trägt, halten an den Ecken zwei Adler mit geschlossenen Flügeln Wache. Die beiden Langseiten sind mit Reliefs geschmückt. Auf der einen sieht man in einem Mittelmedaillon eine Charitas mit zwei Kindern, das Sinnbild christlicher Liebe und in den beiden rechts und links sich anschließenden Längsfeldern Pallas Athene, wie sie dem kriegerischen Jüngling das Schwert reicht und das Streitross zuführt, sowie dieselbe Göttin, wie sie, neben einem antiken Torso sitzend, den Jüngling in den Künsten des Friedens unterrichtet. Die andere Langseite, welche zu einem Drittel von den Falten des Königsmantels verdeckt wird, zeigt außer dem Medaillon, in welchem die Göttin der Gerechtigkeit mit der Wage dargestellt ist, nur ein Langrelief. Dasselbe schildert die Ankunft des Entschlafenen im Reiche der Toten, wo ihn Charon über den stygischen Fluss zu zwei am jenseitigen Ufer harrenden Gestalten, jenen der Königin Luise und Kaiser Wilhelms I., hinüberführt. (Münch. Allg. Ztg.)

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

⁂ *Mit der Ausgrabung der Paläste des Königs Krösus in Sardes* in Kleinasien ist eine Anzahl französischer Architekten und Altertumsforscher beauftragt worden.

⁂ *Die kaiserliche Moskauer archäologische Gesellschaft* ist vom Ministerium der Volksaufklärung beauftragt worden, in *Konstantinopel* ein *russisches Institut zur ethnographischen und archäologischen Erforschung des Orients* zu errichten. Es sind ihm zu diesem Zweck reiche Mittel zur Verfügung gestellt worden.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

F. O. S. *Venedig.* Bekanntlich wird hier der *Löwe des heil. Marcus*, der eine der Säulen der piazetta schmückt, das Wahrzeichen der stolzen Republik Venedig, gegenwärtig einer sehr bedürftigen Reparatur unterzogen. Er hat für sich auch schon seine Schicksale durchgemacht, da ihn die Franzosen 1797 nach Paris schleppten; der Fürsorge der österreichischen Regierung ist es zu verdanken, dass er von dort wieder zurückkehrte, freilich blind, da man ihm die kostbaren Edelsteinaugen ausgenommen hatte. Die Gesamtspesen, seitens des Unterrichtsministeriums bewilligt, belaufen sich einschließlich der auch für die Säule (die schon seit 1170 auf ihrem Posten steht) nötigen Wiederherstellungsarbeiten und die Lothrechtstellung derselben auf zusammen 14260 Lire.

⁂ *Die Galerie Sciarra in Rom* soll, wie verlautet, in den Besitz des italienischen Staates übergehen. Nach einer Mitteilung des deutschen Reichsanzeigers soll sich die Regierung bereits mit der Unterbringung der berühmten Galerie, die neben Schöpfungen Palma Vecchio's, Luini's, Perugino's und Guido Reni's als Hauptschatz den Violinspieler Raffaels besitzt, beschäftigen. Dieser Besitzwechsel wäre im Interesse der kunstsinnigen Rompilger mit Freuden zu begrüßen, da bisher die im Palazzo Sciarra-Colonna am Korso aufbewahrten Kunstwerke ungemein schwer zugänglich waren.

ZEITSCHRIFTEN.

Die Kunst für Alle. 1891/92. Heft 1 u. 2.
Vier neue Entwürfe zum Kaiser Wilhelmdenkmal. Von Jaro Springer. — Über die Pflege unseres Wandschmuckes. — Karl Müller. Von L. Kaufmann. — Knaus und Vautier. Von C. Heilbut.

Gazette des Beaux-Arts. Heft 412. 1. Oktober.
Le Dionysos de Praxitèle. Von S. Reinach. — Andrea Verrocchio et le tombeau de Francesco Tornabuoni. Von E. Müntz. — Le masque de Henri IV. Von G. Bapst. — Th. Ribot. Von P. Lefort. — L'art gothique. (Forts.) Von L. de Fourcaud. — Thomas Lawrence. (Forts.) Von T. de Wyzewa. — Correspondance de Belgique. Von H. Hymans.

Bayerische Gewerbezeitung. 1891. Nr. 18 u. 19.
Hermann Dyck. Von Stockbauer. — Die Glasgemälde aus der Landauer Kapelle in Nürnberg. — Die Fächer. Von Hubert Janitschek.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Heugasse 58. — KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 2. 22. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

KUNSTAUSSTELLUNG IN NÜRNBERG.

(Schluss.)

Im allgemeinen scheint übrigens die Kleinmalerei dem Aussterben nahe. Sieht man von einigen Arbeiten von *Anton Seitz* und *Fritz Steinmetz* ab, die ihre Stoffe in malerisch belebten Innenräumen suchen, so wird man in der ganzen Ausstellung nur unter den Illustrationen und ihren Abarten Werke kleinen Formates finden. Es gab eine Zeit, da man nur den eigentlichen Historienbildern größere Leinwandflächen zur Verfügung stellte und dem Genrebilde die Dimensionen der Werke von Brouwer und Teniers gab. Ob mit Recht oder mit Unrecht lassen wir dahingestellt; wir konstatiren nur die Thatsache. *Hugo Löfflers* „Rodensteiner“ vermag noch am besten die Schwierigkeiten der malerischen Verarbeitung großer Körper- und Gewandflächen bei mangelnder Individualisirung des Interesses zu überwinden. Wem es gelingt, über die Anteilnahme an dem Süjet als solchem hinaus ein gewissermaßen persönliches Interesse an den dargestellten Einzelwesen hervorzurufen, der mag es kühnlich wagen, seine Menschen in Lebensgröße darzustellen, auch dann, wenn er keine Porträts giebt. Der Mensch ist dem Menschen immer interessant, wenn er ihn als selbständige Persönlichkeit kennen lernt. Aber nicht jeder Künstler ist Schöpfer genug, um seinen Gestalten die Seele einzuhauchen. *Anselm Feuerbach* war ein solcher Künstler. Und es wird keinem beikommen, vor seiner Ariadne, vor seiner Medea die Lebensgröße der Darstellung zu tadeln. Das sind beseelte, von warmem Blut durchwärmte Gestalten. Seine Medea gehört in der ergreifenden Schlichtheit des Ausdrucks, in der Tiefe des Empfindens zu dem Herrlichsten, was der Meister erschaffen. Es ist keine Illustration, es ist eine Nachdichtung des fürchterlichen Tragödienstoffes.

Nachdichtungen, nicht Illustrationen möchten wir auch *Aug. von Krelings* Faustbilder nennen. Eine Fülle von Phantasie, von echt dichterischen Gedanken steckt in den Vignetten und Kopfleisten und eine Großheit, eine Tiefe des Gefühls, eine Sattheit des Humors in den Vollbildern, wie sie unseres Bedünkens kein zweiter Faustzeichner aufzuweisen hat. Trotz trefflicher Einzelheiten vermögen wir *Carl Jägers* Kreidekartons zur Schillergalerie eine so unbedingte Anerkennung nicht entgegen zu bringen. Die elegante Sauberkeit und die formgewandte Komposition können über ein gewisses Bühnenpathos nicht hinwegtäuschen. Selbst in dem vielbewunderten Gemälde Jägers: „Kaiser Max bei Albrecht Dürer“ kommen wir über das Gefühl, ein trefflich gestelltes lebendes Bild reproduzirt zu sehen, nicht hinaus. Das Interesse an der Handlung zerstückelt sich zu einem Interesse an den idealschönen Porträtköpfen der Hauptfiguren. Die liebevolle, geschmackvoll idealisirende Darstellung derselben lehrt uns, auf welchem Gebiete die eigentliche Bedeutung Jägers zu suchen ist. Das Idealporträt ist seine Domäne. So sind denn auch seine achtzehn Porträts berühmter Dichter und Musiker eine durchaus erfreuliche Leistung, wenn man auch in dem einen und anderen Falle wünschen möchte, dass die charakteristischen Herbheiten eines bedeutenden Antlitzes etwas weniger der verschönernden Retouche unterzogen worden wären. Übrigens zeigen einige tüchtige männliche

und weibliche Porträts, dass er im gegebenen Falle auch ohne Schminke zu malen wusste.

Unter den Porträtisten, die auf der Nürnberger Ausstellung vertreten sind, gebührt zweifellos *F. A. v. Kaulbach* die erste Stelle. Sein „Damenporträt“ ist von einer Delikatesse in der Ausführung wie in der Auffassung, die kaum zu übertreffen sein dürfte. Der natürliche Adel weiblicher Schönheit ist zur ungezwungensten, anmutigsten Darstellung gebracht. Auch die herbe Anmut des jungen Mädchens („Studienkopf“) weiß er meisterhaft zu verkörpern, überall sich als treffsicheren Interpreten des weiblichen Gemütes bewährend.

Edm. Harburger, der treffliche Humorist, zeigt sich in einem markigen Selbstporträt als ungemein wirkungsvoller Bildnismaler; auch *Ant. Seitz, H. Stelzner* und *J. L. Raab* verdienen warme Anerkennung. Unter den in Nürnberg ansäßigen Porträtisten mögen erwähnt werden: *Karl Fleischmann* und *A. Schöner,* ersterer ein feiner Kenner und Schilderer sinnender, gemütlich vertiefter Weiblichkeit, letzterer ein gar zu zuversichtlich nach den Lorbeeren eines Lenbach greifender Anfänger von schönem Talent.

Eine verhältnismäßig große Reihe tüchtiger Porträtisten finden wir unter den Bildhauern. Unter ihnen ragt *Joh. Götz* durch den sprechenden Realismus der Auffassung hervor. Von individuellster Beseelung und Charakterisirung sind *Joh. Rößners* Porträtbüsten; auch die Köpfe *A. Muschwecks* und *Giesecke's* lassen in ihrer Lebendigkeit des Ausdrucks keinen Zweifel an der Porträtähnlichkeit zu.

Überhaupt feiert der gemäßigte Naturalismus, das Streben nach Wahrhaftigkeit, nach frischer Natürlichkeit bei freundlich-anspruchslosen Vorwürfen in den ausgestellten Bildwerken hübsche Triumphe. Vor manchen anderen sind hier *Fritz Zadow* und *Joh. Götz* zu nennen. Zadows Schusterjungen, Fischerknaben, Ballschläger besitzen einen so frischen, fröhlichen Humor, wie man ihn in der Plastik kaum zu finden erwartet; und Götz' balancirender Knabe schlägt der ganzen Ästhetik seit Lessing so keck und neckisch ins Gesicht, dass auch der waschechteste Ästhetiker ihm nicht zürnen kann.

Dieser fröhliche Naturalismus hat auch Pate gestanden bei dem Zadowschen Modell eines Springbrunnens. Die stilvoll gelagerten Najaden und Tritonen, die man sonst mit Vorliebe verwandte, wenn der Brunnen lediglich Dekorationsstück sein sollte, haben sich hier in nackte, spielende Kinder verwandelt: zwei werdende Backfische werden von einem kecken Knaben gehörig nass gespritzt, kleine Buben klettern in possierlichem Ungeschick auf dem schlüpferigen Rande der Brunnenschale umher. Motiv wie Ausführung zeigen den kühnen, aber bei aller Kühnheit doch geschmackvollen Dekorations-Plastiker. Eine monumentale Wirkung beabsichtigt er gar nicht zu erzielen. Der Brunnen ist für eine gartenartige Anlage inmitten eines großen Platzes gedacht. Dort, zwischen Blumen und heiterem Laubgrün, ist er durchaus angebracht; zwischen hohen, ernsten Häusern, inmitten lebendigen Verkehrs würde ein Brunnen nach den Entwürfen Prof. *Wanderers* weit mehr am Platze sein. Sein „Kunstbrunnen in Erlangen“ hebt sich ebenso wie sein „Kunstbrunnen für den Plärrer in Nürnberg“ von den sonstigen ausgestellten Brunnenentwürfen durch den vornehmen Idealismus der angebrachten Figuren und durch die charakteristische Eleganz des Aufbaues bedeutsam hervor, während der „Romanische Brunnen“ von *Jos. Schmitz* und das barocke Brunnenmodell *Jos. v. Kramers* treffliche Beispiele des hervorragenden Talentes der beiden Künstler sind, sich in das künstlerische Empfinden einer vergangenen Zeit hineinzuleben.

Mit weniger Strenge pflegen diejenigen Künstler zu verfahren, die der Antike zu folgen streben. Die klassischen Bezeichnungen einer Reihe ausgestellter Skulpturen sind wohl wesentlich deshalb gewählt, um die Darstellung des nackten Körpers zu motiviren. Denn sonderlich „klassisch empfunden“ scheinen uns weder *Gust. Eberleins* anmutig-moderne Figuren und Gruppen noch *Joh. Hirths* formschöne Mädchengestalten, der Arbeiten anderer Künstler ganz zu geschweigen. Und wir halten dies keineswegs für einen Nachteil. Die Antike ist Hirth ebenso wie Eberlein eine treffliche Lehrmeisterin gewesen, aber — ein Beweis für die Trefflichkeit der Erziehung und zugleich für die gesunde Tüchtigkeit der Schüler — sie hat ihnen nichts von dem modernen Empfinden, von der Zusammengehörigkeit mit ihrer Zeit geraubt. Eberleins „Weinendes Mädchen“ steht an bestrickendem Formenreiz auf griechischer Höhe, ist aber in dem Motiv und in dem sicheren Naturalismus des Details durchaus ein Kind des 19. Jahrhunderts. So anerkennenswerte Leistungen auf dem Gebiete der Plastik auch von anderen ausstellenden Meistern — außer den schon Genannten sei *Joh. Rößner* besonders hervorgehoben — zu verzeichnen sind, wir meinen doch dem Eberleinschen Mädchen die Palme reichen zu müssen. Eine so lebendige Beseelung eines wunderbar schönen Körpers, eine solch' ideale Verschmelzung warmer Empfindung und

plastischen Formenadels ist dem Meister selbst kaum je gelungen. In der Darstellung der aufblühenden Jungfrau, des eigentlichen Psychemotivs, scheint uns Eberlein unerreicht zu stehen; und es ist von Bedeutsamkeit, dass derjenige, der von den „Nürnberger“ Plastikern den populärsten Namen in der Kunstwelt besitzt, eben auf diesem Gebiete Meister ist und nicht auf dem eines Begas.

Von der hohen Plastik zur dekorativen Kleinplastik ist überall sonst ein großer Sprung, in Nürnberg nicht. Von einer ganzen Anzahl Figuren und Figürchen weiß man nicht recht, ob dieselben auf selbständigen Kunstwert Anspruch machen oder ob sie lediglich als geschmackvolle Verzierung dienen wollen. Die humoristischen Kleinigkeiten *Zadows* stehen schon mit einem Fuße in dem Kunstgewerbe, zu dem dann das meisterhafte Thonmodell einer Rokokouhr von *Ph. Kittler* den entscheidenden Schritt thut. Die Verbindung des Ornaments mit den zierlichen, zu dem Gedanken der Tageszeiten in Beziehung stehenden Putten ist ungemein anmutig: echte Rokokostimmung. Überhaupt darf man, nach den ausgestellten Entwürfen, der kunstgewerblichen Befähigung Nürnbergs das beste Zeugnis ausstellen. Ob die ausführenden Kräfte den entwerfenden immer ebenbürtig sind, erscheint allerdings zweifelhaft, wenn man die verhältnismäßig kleine Zahl ausgeführter Pokale, Prachtkassetten etc. betrachtet. Für Werke von der künstlerischen Schönheit der Entwürfe Prof. *Franz Brochiers* reichen aber auch normale „geschickte Hände“ nicht aus, die verlangen Künstler des Handwerks, wie sie auf dem Gebiete der Glasmalerei der höchst talentvolle *Sebastian Eisgruber* repräsentirt. — Am erfreulichsten sind daher diejenigen kunstgewerblichen Arbeiten, die von derselben Künstlerhand entworfen und ausgeführt worden sind, also vor allem diejenigen Schöpfungen, die auf der Grenzscheide zwischen der Kunst und dem Kunstgewerbe stehen: Kartons für Glasfenster, Friese etc., Adressen, Porzellanmalerei und dergl. Hier finden wir Werke allerersten Ranges. Der Direktor der Kunstschule *C. Hammer* und der Prof. *Wanderer* sind hier in erster Linie zu nennen. Hammers Adressen atmen einen lebensfrohen, oft humorvollen Charakter, sein „Entwurf zu einer Saaldekoration“ zeigt ihn ebenso wie seine anderen Zimmerdekorationen als kecken, farbenfreudigen und phantasiereichen Künstler, während Wanderers Arbeiten durch die sinnige Poesie und die liebenswürdige Formenschönheit gefangen nehmen. Neben ihnen steht als selbständig empfindender, von zierlicher Schalkheit erfüllter Künstler *Th. v. Kramer*, dessen „Entwürfe und Details zu einem Fries“ sein Talent von der glücklichsten Seite zeigen.

Es ist wohl kaum ein Zufall, dass diejenigen Maler, die mit Vorliebe ihr Talent in den Dienst dekorativer Bemühungen stellen, die illustrative Thätigkeit vor der Staffeleimalerei bevorzugen. Wenigstens steht die Kunst des Adressenmalens im engsten Zusammenhang mit der Buchausstattung und insbesondere der Buchillustration. Zu dieser dürfen wir jedenfalls auch die „32 Silhouetten“ *Th. v. Kramers* rechnen, deren frische Kinderpoesie ohne erläuternde Verse nur halb genossen werden würde. Und hierhin möchten wir auch *Rud. Geißlers* feinsinnige Aquarelle und Tuschzeichnungen rechnen, zumal das duftige „Märchen von Jorinde und Jorindel“, eine überaus anmutige Komposition nach Art der Schwindschen Märchen.

Gerade eine derartige Kunstweise führt uns wieder den Charakter der gesamten neueren Nürnberger Kunst deutlich und freundlich vor Augen. Sucht man nach einem generalisirenden Beiwort dieser ganzen Thätigkeit, so wird man schließlich bei der Bezeichnung „liebenswürdig“ stehen bleiben. Sie erschöpft allerdings nicht, aber sie giebt wenigstens den dominirenden Eindruck wieder, den man erhält, wenn man durch die mit wenig Mitteln geschmackvoll ausgeschmückten Ausstellungsräume wandert. Und dieser Eindruck macht es denn auch, dass man hier mit einem lebhafteren Gefühle der Zufriedenheit die Säle verlässt, als man es in Ausstellungen größerer Kunststädte in der Regel thut. Liebenswürdigkeit ist eben überall unwiderstehlich.

Nürnberg. *TH. VOLLBEHR.*

KUNSTLITTERATUR.

H. A. L. *Dresden.* Zu dem von uns früher angezeigten „Führer durch die königl. Sammlungen zu Dresden“ hat die Generaldirektion der königl. Sammlungen vor kurzem einen 69 Seiten umfassenden Nachtrag erscheinen lassen. (Dresden, Wilhelm Baensch Buchdruckerei 1891. 8°.) Dieser Nachtrag berücksichtigt sämtliche Änderungen, die infolge der Erweiterung der Gemäldegalerie, des zoologischen Museums und der Bibliothek, sowie der Überführung des Museums der Gipsabgüsse und der Antikensammlung in das Albertinum nötig geworden sind. Eine neue Auflage des Führers wird erst nach Beendigung der Neuaufstellung der Antikensammlung und des mineralogischen Museums in Angriff genommen werden. Am durchgreifendsten erscheinen die Änderungen in den in dem Albertinum untergebrachten plastischen Sammlungen. Man findet dort gegenwärtig die bisher im Japanischen Palais ausgestellten antiken Originale, die aus dem Zwinger übergesiedelte Abgusssammlung, das Rietschelmuseum, das früher im Palais des Großen Gartens untergebracht war, und eine vollständige Sammlung von Modellen und Skizzen des unlängst verstorbenen Bildhauers Ernst Hähnel, die durch ein Vermächtnis des Künstlers in

das Eigentum des sächsischen Staates übergegangen ist. Die Übersiedelung der antiken Originale hat die königl. öffentliche Bibliothek in den Besitz des ganzen Japanischen Palais gebracht. Bereits ist die Hälfte der freigewordenen Parterresäle mit Büchern besetzt worden. Die große Eingangshalle ist erneuert und mit einer reichen Stuckdecke versehen worden. Ein prächtiges Eisengitter in halber Mannshöhe verhindert den Zugang durch die hintere, in den Hof führende Thüre, gestattet aber einen Blick in den wundervollen, jetzt mit gärtnerischen Anlagen versehenen Hof des Gebäudes, der zu den in architektonischer Beziehung schönsten Sehenswürdigkeiten Dresdens gehört, aber weder von den Einheimischen, noch von dem Fremden hinreichend gewürdigt zu werden pflegt.

TODESFÄLLE.

H. A. L. Der Maler Prof. Dr. *Fr. Theodor Grosse* starb zu Dresden am 10. Oktober.

PERSONALNACHRICHTEN.

= tt. *Nürnberg. Dr. Essenwein*, der Direktor des Germanischen Museums, hat aus Gesundheitsrücksichten seine Stelle niedergelegt und wird zu bleibendem Aufenthalte nach Baden-Baden übersiedeln.

H. A. L. *Robert Diez*, Bildhauer in Dresden, ist mit Genehmigung Sr. Majestät des Königs Albert, als Nachfolger Ernst Hähnels, zum Lehrer an der Oberklasse der Kunstakademie, zum Vorstand eines akademischen Ateliers für Bildhauerkunst mit dem Titel Professor und zum Mitglied des akademischen Rates in Dresden ernannt worden. Da Diez zu den bedeutendsten Vertretern der auf die Erfassung der Wirklichkeit gerichteten Gruppe von Bildhauern in Deutschland gehört, wird seine Berufung von allen Freunden der modernen Kunst als eine Verheißung, dass fortan auch in Dresden ihre Pflege mehr als bisher betont werden soll, mit großer Genugthuung begrüßt. Das bedeutendste Werk des Künstlers, der am 20. März 1844 zu Pößneck in Sachsen-Meiningen geboren und auf der Dresdener Akademie unter Schilling ausgebildet worden ist, ist die Brunnenfigur eines Gänsediebes auf dem Ferdinandsplatze zu Dresden-Altstadt. Gegenwärtig ist Diez mit der Vollendung des zweiten Kolossalbrunnens für den Albertplatz in Dresden-Neustadt beschäftigt.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

+ *Die Eröffnung des kunsthistorischen Hofmuseums in Wien*, welche am 17. d. Mts. durch Se. Majestät den Kaiser in feierlicher Weise vollzogen wurde, ist ein Ereignis von der größten Bedeutung nicht nur für Wien, sondern für die gesamte Kunstwelt. Die unermäßlichen Schätze des österreichischen Kaiserhauses an Kunstwerken und künstlerischen Luxusgegenständen jeder Art stehen nun, nach wohldurchdachtem kunstgeschichtlichem System geordnet, zum erstenmal vereinigt vor unseren staunenden Blicken da; und wenn schon der Inhalt des eben eröffneten Museums den Betrachter bei jedem Schritt in neues Entzücken versetzen muss, so wird dasselbe noch gesteigert durch den Anblick der kunstvollen Hülle, welche der Erbauer des Museums und die unter seiner Führung thätig gewesenen Künstler uns in dieser Kette von sinnvoll geschmückten Sälen und Gemächern geschaffen haben. Wissenschaft und Kunst im Bunde haben hier ein Werk hervorgebracht, welches unter allen Museen der Welt durch die altberühmten Sammlungen, die es birgt, wie durch die edle Pracht seiner Ausstattung *einzig* dasteht. — Wir konstatiren hiermit diesen für alle bei der Feier Anwesenden überwältigenden Eindruck und behalten die nähere Würdigung der großartigen Gesamtleistung und ihrer hervorstechenden Einzelheiten den ausführlichen illustrirten Artikeln vor, welche die Zeitschrift im Laufe der nächsten Monate bringen wird.

= tt. *Nürnberg.* Der am 11. September dieses Jahres in Mailand verstorbene Hotelier *Alfons Reichmann* hat noch bei Lebzeiten den größten Teil seiner höchst wertvollen Sammlung von Kunstgegenständen dem hiesigen Germanischen Museum als Schenkung überwiesen.

Von der Jury der Münchener III. Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen wurden die folgenden Aussteller prämiirt: Malerei: I. Medaille: Boldini, Jean, Paris. Herterich, Ludwig, München. Klinger, Max, Rom. Kroyer, P., Kopenhagen. Le Mayeur, Ad., Brüssel. Liebermann, Max, Berlin. Melville, A., London. Orchardson, W. A., London. Petersen, Eilif, Christiania. Sinding, Otto, Christiania. Villegas, José, Rom. II. Medaille: Barau, E., Neuilly. Bezzi: B., Venedig. Breitner, G. H., Amsterdam. Blanche, J. E., Paris. Brendekilde, H. A., Kopenhagen. Brown, Thomas Austen, Edinburgh. Buttersack, B., Schleißheim. Demont, A., Paris. East, Alfred, London. Ferraguti, Adolfo, Mailand. Ferraguti, Arnoldo, Palanza. Flad, Georg, München. Gabriel, Paul Joseph, Scheveningen. Geller, Joh. Nep., Wien. Gloersen, Jakob, Christiania. Gola, Emilio, Mailand. Gregory, E. J., Cookham. Hammershoi, W., Kopenhagen. Heim, Heinz, Darmstadt. Hölzel, Adolf, München. Holsoe, V., Kopenhagen. Jansen, H. W., Amsterdam. Langhammer, Arthur, München. Massaux, Leon, Brüssel. Munoz-Degrain, Antonio, Malaga. Murray, David, London. Oyens, Pierre, Brüssel. Paulsen, J., Kopenhagen. Rietti, A., Mailand. Roche, Alex., Glasgow. Stefani, Vincenzo de, Venedig. Samberger, L., München. Strützel, O., München. Skarbina, F., Berlin. Soot, Egolf, Christiania. Stobbaerts, Jan, Brüssel. Stott, W., London. Sundt-Hansen, C., Kopenhagen. Ter Meulen, F. P., im Haag. Tholen, W. B., im Haag. Thoma, Hans, Frankfurt. Van Damme-Sylva, E., Brüssel. Verstraete, Th., Antwerpen. Vos, J., Hubert, London. Werenskiold, Erik, Christiania. Zorn, A., Paris. — Bildhauerei: I. Medaille: Hildebrand, Adolf, Florenz. Hundrieser, Emil, Charlottenburg. Roty, Louis-Oscar, Paris. Sinding, Stefan, Paris. II. Medaille: Alberti, Achille, Mailand. Brütt, Adolf, Berlin. Charlier, Guillaume, Brüssel. Christ, Fritz, München. Geiger, N., Berlin. Hahn, H., München. Marinas, A., Rom. Magnussen, H., Berlin. Querol, Agostino, Rom. Saabye, A. W., Kopenhagen. Weiß, J. B., München. — Baukunst: II. Medaille: Lambert und Stahl, Stuttgart. Reuter und Fischer, Dresden. Vervielfältigende Kunst: II. Medaille: Horte, Max, Paris. Kühn, L., Nürnberg. Meyer, Hans, Berlin.

y. In der *Düsseldorfer Kunsthalle* ist die seit längerer Zeit vorbereitete *Schulz-Briesen-* und *Hilgers-Ausstellung*, dem Andenken der verstorbenen Meister gewidmet, eröffnet worden. Es ist eine reiche und fesselnde Zusammenstellung von Bildern und Studien und wohl geeignet, eine Vorstellung von dem Schaffen der beiden Künstler zu geben, die zu den hervorragendsten und eigenartigsten der Düsseldorfer Schule gehören. Von Eduard Schulz-Briesen, der als Porträt- wie als Genremaler gleich hoch geschätzt wird, ist eine Anzahl trefflicher Bildnisse aus Privatbesitz hier zur Ausstellung gekommen und seine Genre- und Sittenbilder, unter denen das ergreifende Bild der städtischen Gemäldegalerie „Verurteilt“, „Der Streit im Wirtshause“ sowie der „Moderne Shylock“, „Kinderkarneval“, „Wandernde Zigeuner“, seine feine psychologische Beobachtungsgabe und die treffende Wahrheit seiner Schilderungen ernsten und humoristischen Inhalts in vorzüglicher Weise zeigen, lassen erkennen,

was unsere Schule an diesem Meister verloren hat, der in diesem Jahre, wo er 60 Jahre alt geworden, starb. Karl Hilgers, der ein Alter von 73 Jahren erreichte, ist durch eine gediegene Zusammenstellung seiner Bilder aus den verschiedenen Zeiten seines Schaffens vertreten. Der Kreis seiner Darstellungen umfasste vorzugsweise die winterliche Natur. Seine Eis- und Schneelandschaften, meist Motive aus Holland mit reicher figürlicher Staffage, in deren Verwendung er sehr glücklich war, werden weit über die Grenzen Deutschlands hinaus sehr geschätzt. Von Bildern dieser Art ist eine große Zahl vorhanden. Auch verschiedene sehr interessante Architekturbilder und Landschaften in sommerlicher und herbstlicher Stimmung sind in der Sammlung. Sein fleißiges und eingehendes Naturstudium erweisen die vielen, ebenfalls zur Ausstellung gekommenen Studien. Die pietätvolle Veranstaltung findet ein besonderes Interesse.

* *Meissonier.* Wir lesen in der Münch. Allg. Zeitg.: „Wie verlautet, beabsichtigen die Erben des vor einigen Monaten verstorbenen Malers Meissonier, den gesamten künstlerischen Nachlass desselben dem Staate als Geschenk anzubieten. Der anfänglich angekündigte Verkauf wird also nicht stattfinden. Die Witwe des Malers will auch das von dem Künstler zuletzt bewohnte Palais der Stadt Paris zum Geschenke machen, unter der Bedingung, dass dieses Palais zu einem Meissoniermuseum umgewandelt werde und darin alle, wenigstens in Paris befindlichen Gemälde des Verstorbenen zur Ausstellung gelangen. — Der „Temps" bemerkt hiezu: Diese Nachricht ist etwas verfrüht Allerdings wurde bald nach dem Tode Meissoniers dieses Projekt gefasst, aber zur Stunde bestehen noch derartige Schwierigkeiten und zwar so delikater Natur, dass man jetzt noch nicht sagen kann, ob diese reiche Sammlung jemals Eigentum des Staates sein wird. Vorläufig ist nur gewiss, dass in nicht allzu ferner Zeit — jedoch ist das Datum noch nicht bestimmt — eine vollständige Ausstellung der Werke des berühmten Meisters stattfinden wird. Minister Bourgeois hat für diese Zwecke die Räume der Schule der schönen Künste zur Verfügung des Komitees gestellt. Auch hat der Minister des Auswärtigen, Hr. Ribot, mit der Regierung von Washington Verhandlungen angeknüpft, um für die Gemälde Meissoniers, welche aus Amerika zu dieser Ausstellung gesandt werden sollen, den zollfreien Wiedereintritt nach Amerika zu sichern. Auch aus allen Teilen Europas sind bereits Zusagen für diese Sammlung der weithin zerstreuten Werke Meissoniers eingelangt."

x. *Internationale Kunstausstellung in Berlin.* Vom preußischen Staate wurden folgende Kunstwerke erworben: *Bazzani*, (Rom) „Triumphbogen des Septimius Severus in Rom". — *Bokelmann*, (Düsseldorf) „Porträt des Dichters Klaus Groth". — *Th. v. Eckenbrecher* (Berlin), „Naerö-Fjord". — *Francés* (Madrid), „Der Stier kommt". — *Normann* (Berlin), „Sommernacht in den Lofoten". — *Simm* (München), „Duett". — *Thiele* (München), „Im Hochgebirge". — *Warthmüller* (Berlin), „Friedrich II. an der Leiche Schwerins". — *Weeks* (Paris), „Ein Rajah von Jodhpore".

Sn. *Die Glasgemälde der Landauerschen Kapelle*, über deren Auffindung und Wiederherstellung durch Professor *Haselberger* in Leipzig in der Kunstchronik, Neue Folge I, Sp. 145 u. folg., berichtet wurde, sind in den Besitz des *Kunstgewerbemuseums in Berlin* gelangt und dort ausgestellt. Von den 1508 höchst wahrscheinlich nach *Dürer*schen Zeichnungen ausgeführten Fensterflügeln konnten sieben wieder in ihrer ursprünglichen Gestalt zusammengesetzt werden. Das dreiflügelige Mittelfenster stellt die Dreifaltigkeit dar, über dem Himmelsgewölbe thronend, von Engelscharen angebetet. Das Doppelfenster zur Linken zeigt den Stifter des Zwölfbrüderhauses, den Patrizier Landauer anbetend, und die Parabel der weisen und thörichten Jungfrauen. Das Doppelfenster zur Rechten enthält den Sturz des Satans durch die Engelscharen und das Opfer Abrahams. Von einem vierten Fenster, welches sich an einer Seitenwand der Kapelle befand, ist der eine Flügel, enthaltend die Krönung Mariä, ebenfalls ausgestellt, der zweite Flügel, welcher am schlechtesten erhalten ist, bedarf noch der Ergänzung.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

H. A. L. *Der sächsische Kunstverein zu Dresden* hat, wie aus dem unlängst zur Ausgabe gelangten Rechenschaftsbericht auf das Jahr 1889 hervorgeht, in diesem Jahre eine geringe Einbusse in Bezug auf seine Mitgliederzahl erfahren. Während im Jahre 1888 an Mitgliederbeiträgen 40170 M. eingingen, kamen im Jahre 1889 für 2635 Aktien nur 39525 M. ein. Dafür ist die Einnahme aus den Eintrittsgeldern von 1246 M. auf 1458 M. 50 Pf. gewachsen. Zu Ankäufen von Kunstwerken für die Verlosung wurden 24028 M. 50 Pf. verausgabt, also ungefähr 1000 M mehr als im Jahr 1888, was durch eine Verminderung der Ausgaben für Gehalte und Lokaleinrichtung möglich wurde. Die Zahl der angekauften Kunstwerke belief sich auf 95. Als Prämie für das Jahr 1890 wird im nächsten Jahre ein Stich von *Theodor Langer* nach Defreggers „Waffenschmiede" in der königl. Gemäldegalerie zu Dresden zur Verteilung unter die Mitglieder des Vereins gelangen. Die Prämie für das Jahr 1891, welche im Jahre 1892 zur Ausgabe kommt, besteht aus einem Heft von Stichen, für welche von dem Direktorium folgende Bilder ausersehen wurden: „Leere Einsicht" von Emil Strecker, „Stickendes Mädchen" von Karl N. Bantzer, „Meersburg am Bodensee" von Max Fritz, „Rekognoscirung" von Wilhelm Velten und „Bei Gappeln" von Wilhelm Ritter. Diese Bilder werden in der angegebenen Reihenfolge von den Kupferstechern *Petzsch*, *Büchel*, *Krausse* (in Leipzig), *Langer* und *Friedrich* gestochen. Hocherfreulich erscheint die Wahl eines Stiches von *Forberg* in Düsseldorf nach einem Gemälde Karl Sohns im Leipziger Museum, als Prämienblatt für das Jahr 1892. Unter den kurz vor Weihnachten zur Verlosung gelangenden Bildern befinden sich einige ausgezeichnete Aquarelle, welche auf der diesjährigen internationalen Aquarellausstellung erworben wurden.

F. O. S. *Rom.* Wir entnehmen dem Popolo Romano: Die in diesen Julitagen zusammengetretene *Archäologische Kommission* hat in ihrer ersten Sitzung, der auch der Minister des öffentlichen Unterrichtes beiwohnte, *Ruggero Bonghi* zum Präsidenten, Professor *Brizio* zum Sekretär gewählt. Von den von diesem beratenden Komitee gefassten Beschlüssen, die sich auf die Klassifizirung des Personals der Museen und Ausgrabungen in drei Kategorien — wissenschaftlich, technisch, administrativ — auf die Stellung der Provinzialverwaltung gegenüber den Kommissarien und Museumsdirektoren, die Überweisung einer Sammlung von Gipsabgüssen an die archäologische Schule (in der Aula des Collegio Romano aufzustellen), die Überlassung einer Serie von Altertümern aus den Gräberfunden von Falerii, Narce und Calcata an das etruskische Museum zu Florenz u. a. m. bezogen, sind von weiterem Interesse die Vorschläge für das *Ausgrabungsprogramm von 1891/92.* Es sind in Aussicht genommen für die Fortsetzung der Scavi in Süditalien Locri und Pompei, in Mittelitalien das Forum Romanum, das Gebiet der Falisker, Veji, in Etrurien Talamon und Vetulonia, in den Marken Sentinum (Sassoferrata), Ancona und Urbisaglia (Macerata).

in Oberitalien Bologna, Coppessato, St. Bernhard, in Sizilien Selinunt, Megara Hyblaea und Nachforschungen nach siculischen Altertümern, in Sardinien die punische Nekropole von Nora. Am Forum Romanum sollen namentlich im Exkonvent von S. Cosma e Damiano die Versuche zur Auffindung weiterer Reste des großen marmornen Stadtplanes fortgeführt werden. Dem Gipsgießer *Malpieri* wurde das Gesuch zur Abformung der seinerzeit am oberen simbruinischen Teich der Villa des Nero bei Sublaqueum (Subiaco) gefundenen griechischen Statue genehmigt; sie stand bis dahin im Klosterhof der Sagro Speco dort und ist jetzt im Nationalmuseum der Diokletiansthermen aufgestellt. Eine weitere Diskussion über die archäologischen Schulen und Museen in Italien ist auf die Herbstsitzung verschoben.

— s. *Magdeburg.* Der hiesige Kunstgewerbeverein ist in recht erfreulicher Weiterentwickelung begriffen. Seine Mitgliederzahl hat sich auf 407 vermehrt. Zahlreiche wertvolle Zuwendungen und Geschenke haben die Sammlungen bereichert. Die Vereinsabende boten anregendes Material an Vorträgen; auch in Quedlinburg, Erfurt und Gardelegen sind kunstgewerbliche Vorträge von hier aus veranstaltet worden. Durch Vermittlung des Vereins wurden mit anerkennungswertem Erfolg drei Konkurrenzen ausgeschrieben. Auf der deutschen Ausstellung in London war derselbe durch eine prächtige Kollektivausstellung, welche reiche Anerkennung fand, vertreten. Hoffentlich werden die unausgesetzten Bemühungen des Vereins, die möglichst baldige Inangriffnahme des Baues einer Kunsthalle auf dem Heydeckplatze, welche neben einem angemessenen Raum für die alljährlich wiederkehrende Kunstausstellung die erforderlichen Räume zur Unterbringung der vorhandenen Sammlungen sowie der städtischen und Vereinsbibliotheken und eine mit den nötigen Einrichtungen ausgestattete Lesehalle enthält, mit Erfolg gekrönt sein. Für das rege Vereinsleben haben mehrere im Laufe des Sommers veranstaltete, zahlreich besuchte Ausflüge nach kunstgewerblich interessanten Orten in erfreulicher Weise Zeugnis abgelegt.

= tt. *Freiburg im Breisgau.* Der Münsterbauverein weist nunmehr die ansehnliche Zahl von 3397 Mitgliedern mit einem Jahresbeitrage von 30989 Mark auf. Dem Vorstande ist es gelungen, die seitherige Bauhütte mit ihren geschulten Bildhauern und Steinmetzen auf Rechnung des Vereins zu übernehmen und so vor Zersplitterung zu bewahren. In diesem Winter ist die Bauhütte mit der Herstellung des unteren Baldachins vom südöstlichen Turmstrebepfeiler beschäftigt und gleichzeitig nehmen die Aufnahmen und Vermessungen des ganzen Baudenkmales unter der oberen Leitung des Bauinspektors *Franz Baer* ihren Fortgang. An die umfangreichen Herstellungsarbeiten kann erst herangetreten werden, wenn die bei der badischen Staatsregierung nachgesuchte Geldlotterie, aus der man während einer Zeit von 12½ Jahren eine jährliche Bausumme von etwa 160000 M. zu erzielen hofft, genehmigt ist.

⌗ *Österreichischer Kunstverein.* Neben *Otto Sindings* großen arktischen Landschaften kam in jüngster Zeit der künstlerische Nachlass von *K. Gustav Hellquist* in Wien zur Ausstellung, durch welchen wir mit der Hinzureihung von verschiedenen Originalwerken des Künstlers und von Photographien nach solchen ein übersichtliches Bild der leider so kurzen Thätigkeit des genialen Historienmalers gewannen. Die Sammlung enthielt 170 Nummern, darunter das große Gemälde „Einschiffung der Leiche Gustav Adolfs im Hafen zu Wolgast" und die Porträts von dem Künstler selbst, seiner Gemahlin und seines Schwiegervaters, des Historienmalers *Ludw. Thiersch.* Die Studien, zumeist in Öl, umfassen alle Gebiete der Malerei: Landschaften, Architekturen, Figürliches u. a. und namentlich die figürlichen Skizzen zu den ausgeführten Bildern gewährten einen klaren Einblick in die geistvolle Technik des Künstlers, der bei aller malerischen Verve in der Auffassung stets der strenge, gewissenhafte Zeichner blieb. Die Ausstellung war von hohem Interesse und nur schade, dass sie in die tote Saison fiel.

DENKMÄLER.

- Das *Radetzkydenkmal in Wien* wird im Frühling nächsten Jahres enthüllt werden. Für die Beendigung des Gusses ist der November dieses Jahres in Aussicht genommen, so dass die ursprünglich für den 18. Oktober beabsichtigte Enthüllung auf jenen weiteren Termin verschoben werden musste.

WETTBEWERBUNGEN.

y. *Aus Düsseldorf.* Der Kultusminister hat die Bedingungen des Wettbewerbes für die Ausschmückung des Rathaussaales genehmigt und sich die Ernennung von drei Mitgliedern für das Preisgericht vorbehalten. Die Künstlerschaft hat ihrerseits bereits vor längerer Zeit die von ihr zu bestimmenden drei Mitglieder des Preisgerichts bezeichnet, und zwar Professor Peter Janssen, Professor Benjamin Vautier und Regierungsassessor a. D. Courth. Von der Stadtverwaltung sind auch drei Mitglieder des Preisgerichts zu bestimmen. In der Sitzung der Stadtverordneten vom 22. Sept. ersuchte der Vorsitzende um Genehmigung der Versammlung zum baldigen Erlass des Preisausschreibens, um die lange schwebende Angelegenheit zu beschleunigen und in Fluss zu bringen. Die seitens der Stadt zu bestimmenden drei Mitglieder des Preisgerichts sollen in einer der nächsten Sitzungen der Stadtverordneten gewählt und der Minister um Bezeichnung der von ihm zu ernennenden Mitglieder ersucht werden.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

x. Das Professorenkollegium der *Wiener k. k. Akademie der bildenden Künste* hat für das abgelaufene Studienjahr folgenden 31 akademischen Schülern Preise zuerkannt: *Allgemeine Malerschule* (Professoren Griepenkerl, Eisenmenger, L'Allemand, Rumpler und Berger): Die goldene Fügermedaille Herrn *Adalbert Czikos* aus Essegg; die silberne Fügermedaille Herrn *Herm. Bergmeister* aus Bregenz, beiden für die beste Lösung der Aufgabe: „Sintflut"; den Lampipreis für Aktzeichnungen nach der Natur Herrn *Ludwig Prätorius* aus Prödlitz in Mähren; den Gundelpreis für die besten Gesamtstudien Herrn *Gottlieb Kempf* aus Wien; den Dessauerpreis für die besten Zeichnungen nach der Antike Herrn *Hermann Hanaczek* aus Znaim; den Naturkopfpreis Herrn *Karl Feiertag* aus Wien. *Allgemeine Bildhauerschule* (Professor Edmund Hellmer): Die goldene Fügermedaille Herrn *Siegfried Popper* aus Brünn; die silberne Fügermedaille Herrn *Adolf Simatschek* aus Wien; beiden für die beste Lösung der Aufgabe: „Herkules bei der Höhle des Pholos mit Kentauren kämpfend"; den Gundelpreis für die besten Gesamtstudien Herrn *Julius Jankovits* aus Budapest; den Neulingpreis für eine nach der Natur modellirte Figur Herrn *Johann Nalborczyk* aus Krakau. Spezialschule für historische Malerei des Professors *Eisenmenger:* Spezialschulpreis Herrn *Rudolf Jetmar* aus Zawodzie in Galizien. Spezialschule des Professors *Trenkwald:* Spezialschulpreis Herrn *Ferdinand Schmutzer* aus Wien. Spezialschule des Professors *Griepenkerl:* Spezialschulpreis Herrn *Karl*

Jobst aus Wien. Spezialschule des Professors *Müller:* Spezialschulpreis Herrn *Ernst Wenzel* aus Reichenau in Böhmen. Spezialschule für Landschaftsmalerei des Professors *v. Lichtenfels:* Die goldene Fügermedaille für die beste Lösung der Aufgabe „Amor und Psyche“ nach Hamerling Herrn *Hans Wilt* aus Wien; den Gundelpreis für die besten Gesamtstudien Herrn *Heinrich Tomec* aus Prag; den Spezialschulpreis Herrn *Alfred Roller* aus Brünn. Spezialschule für höhere Bildhauerei des Professors *Kundmann:* den Spezialschulpreis Herrn *Fiedrich Fischer* aus Wien. Spezialschule für höhere Bildhauerei des Professors *v. Zumbusch:* Den Spezialschulpreis Herrn *Wilhelm Hayda* aus Wien. Spezialschule für Kupferstecherei des Professors *Sonnenleiter:* den Gundelpreis Herrn *Karl Schönbauer* aus Wien. Spezialschule für Graveure und Medailleure des Professors *Tautenhayn:* Den Gundelpreis Herrn *Rudolf Batek* aus Wien. Spezialschule für Architektur (früher Professor Freiherr *v. Schmidt*): Die silberne Fügermedaille Herrn *Alfred Castelliz* aus Cilli für die nächstbeste Lösung der Aufgabe „Grabmonument für einen hervorragenden Architekten“; den Haggenmüllerpreis Herrn *Gustav Klötgen* aus Obdach in Steiermark; den Spezialschulpreis Herrn *Ernst Förk* aus Temesvar; den Friedrich Schmidtpreis Herrn *Alfred Castelliz* aus Cilli. Spezialschule für Architektur des Professors Freiherr *v. Hasenauer:* Die goldene Fügermedaille Herrn *Joseph Olbrich* aus Troppau für die beste Lösung der Aufgabe „Grabmonument für einen hervorragenden Architekten“; den Gundelpreis Herrn *Alfred Wildhack* aus Wien; den Peinpreis Herrn *Joseph Olbrich* aus Troppau; den Spezialpreis Herrn *Adalbert Pastirek* aus Neutitschein in Mähren; den Rosenbaumpreis für die beste Lösung der Aufgabe „Entwurf eines bronzenen Thorflügels für den Haupteingang eines Kunstmuseums“ Herrn *Adalbert Pastirek* aus Neutitschein; den Hansenpreis für die besten Studien nach der Antike (dieser Preis wurde seit mehreren Jahren nicht vergeben) Herrn *Karl Stöger* aus Wien. — Aus Anlass der Renovirung der Aula fand diesmal keine feierliche Preisverteilung statt.

x. *Rom.* Der Kunsthistoriker *Cavalcaselle* hat im Hause des Dr. Zotti zu *Padua* kürzlich unter altem Gerümpel ein Bild von *Tizian* entdeckt. Er hält es für eine bedeutende, wenn auch nicht für eine der höchsten Leistungen des Meisters. Das Bild stellt den heil. Hieronymus dar, in halber Figur, nackt mit rotem Mantel; der Kopf ist das Beste an dem Bilde, und mit besonderer Feinheit und Lebhaftigkeit des Lichtes sind speziell die Partien an den Schläfen und am Ohre behandelt. Im Ganzen ist das Bild wohlerhalten; es soll nach der Restaurirung durch Bartolini in Rom in den Besitz der italienischen Regierung übergehen.

AUKTIONEN.

x. — *Gemäldeauktion.* Bei *Rudolf Bangel* in Frankfurt a. M. wird am 3. November eine Anzahl Gemälde moderner Meister zur Versteigerung kommen. Dieselben entstammen der Sammlung des Herrn Dr. *R. Klemm* in Leipzig und enthalten Meisterwerke von Gabr. Max, Ed. Grützner, Math. Schmid, W. Riefstahl, Fr. Voltz, Ed. Schleich, F. Lier, F. von Lenbach, W. Kray, G. Papperitz, W. Velten, Jos. Willroider, Eug. von Blaas, W. Diez, Osw. Achenbach, Hans Makart und vielen anderen.

W. — In der Kunsthandlung von *C. G. Börner* in Leipzig wird nach eben herausgegebenem Katalog am 12. November eine Versteigerung mehrer Sammlungen von Kupferstichen und Handzeichnungen stattfinden, die der Aufmerksamkeit der Sammler wert ist. In der ersten Abteilung — Nachlass eines Berliner Sammlers — sind neben vielen trefflichen Einzelblättern besonders drei Künstler reich mit seltenen Blättern in vorzüglichen Abdrücken von tadelloser Erhaltung vertreten, nämlich D. Chodowiecki, A. Dürer und G. F. Schmidt; in der zweiten Abteilung ist ein komplettes Werk der Originalradirungen von A. Ostade zum Verkaufe angesetzt und da die Blätter in frühen und frühesten Abdrücken vorkommen, so ist es zu bedauern, dass das Werk, welches in dieser Art nur sehr schwer zu sammeln ist, nun zersplittert werden soll, — ein trauriges Schicksal aller Sammlungen, die sich nicht im festen Besitz befinden. Von weiteren hervorragenden Meistern sind dabei vertreten Rembrandt, Wille, Ridinger, die Ikonographie van Dycks und eine reiche Auswahl der selten vorkommenden Radirungen Ludwig Richters. Den Schluss bildet ein höchst interessanter Farbendruck von P. L. Debucourt, die öffentliche Promenade in Paris. Solchen Blättern gegenüber begreift man, warum die Franzosen heutzutage so emsig Jagd auf Blätter dieser Art machen, so dass bald ihre Kunst des 18. Jahrhunderts in Deutschland zu den Seltenheiten gehören wird. Auch unter den Handzeichnungen und Aquarellen, die meist der deutschen Schule angehören, ist vieles Hervorragende verzeichnet.

ZEITSCHRIFTEN.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1891. Heft 7.

Miscellen zur mittelalterlichen Kunstarchäologie. (Forts.) Von P. X. Kraus. — Die bildliche Darstellung der Verkündigung Mariä. (Schluss.) Von Steph. Beissel. — Gotisch oder Romanisch? Von J. Prill. — Fensterverbleiungen aus der Kirche der Ursulinerinnen zu Maaseyck. Von Steph. Beissel. — Bronzeschmuck aus der Völkerwanderungsperiode. Von Bruno Bucher.

Mitteilungen des k. k. Österreich. Museums für Kunst und Industrie. 1891. Heft 10.

Kunstgewerbliches aus England. Von Hans Macht. — Die deutsche Fächerausstellung in Karlsruhe. Von B. Bucher. — Das Darstellungsgebiet der modernen Grabskulptur. (Forts.) Von Karl Masner.

Christliches Kunstblatt. 1891. No. 10.

Die internationale Kunstausstellung in Berlin. (Forts.) — Das Altargemälde im hohen Chore des Domes zu Meissen. Von E. Körner. — Zum altchristlichen Kirchenbau. Von E. Gradmann. Münsterurkunden.

Zeitschrift d. bayer. Kunstgewerbevereins. 1891. Heft. 9 u. 10.

Über Monumentalbrunnen und Fontänen. (Forts.) Von H. Semper. Das Kunstgewerbe Indiens. Von A. Hofmann-Reichenberg.

Archivio storico dell' arte. 1891. Heft 4.

Un capolavoro di scultura fiorentina del quattrocento a Venezia. Von August Schmarsow. — La casa dell'orefice Giampietro Crivelli in Roma. Von D. Gnoli. — La gallina della regina Teodolinda a Monza. Von X. Barbier de Montault. — Amico Aspertini. Von A. Venturi. — La capella di San Zenone a Santa Prassede in Roma. Von N. Baldoria. — Il Sodoma, Gaudenzio Ferrari, Andrea Solari, illustrati in tre opere in Milano recentemente ricuperate. Von Gustavo Frizzoni.

Architektonische Rundschau. 1891. Nr. 12.

Taf. 89. Thomashaus in München; nach Skizzen von A. Voigt, ausgeführt von Dietrich & Voigt, daselbst. — Taf. 90. Friedhofkirche in Reutlingen; erbaut von A. Dolmetsch in Stuttgart. — Taf. 91. Innenansicht der Friedhofkirche in Reutlingen; erbaut von A. Dolmetsch in Stuttgart. — Taf. 92. Separation zwischen Rauch- und Frühstückszimmer im Palais Wodianer in Budapest; erbaut von A. v. Wielemanns in Wien. — Taf. 93. Villa Schäfer in Mainz; erbaut von Architekt Schwartze in Darmstadt. — Taf. 94. Portal vom Rathaus in Leyden. Portal eines Hauses zu Leyden. Aufgen. von F. Ewerbeck. — Taf. 95. Wasserturm des Kommerzienrat Marx in Neustadt a. Haardt, erbaut von Huber & Berg, daselbst. — Taf. 96. Konkurrenzentwurf für ein Senatsgebäude zu Bukarest, von A. Ballu in Paris.

Gewerbehalle. 1891. Nr. 10.

Taf. 73. Ornamentale Entwürfe von R. Knorr in Stuttgart. — Taf. 74. Spinnrad (deutsche Arbeit des 17./18. Jahrhunderts) im Österreichischen Museum für Kunst und Gewerbe in Wien. — Taf. 75. Schrank; entworfen von Rich. Dorschfeldt in Magdeburg. — Taf. 76. Gitter und Träger in Schmiedeeisen; entworfen und ausgeführt von F. K. Bühler in Offenburg i. B. — Taf. 77. Miniaturmalerei aus dem Germanischen Museum in Nürnberg. — Taf. 78. Entwürfe zu Schmuckgegenständen von A. Kuttler in Schwäb. Gmund. — Taf. 79. Grabmal auf dem Pragfriedhof in Stuttgart; entworfen von Rob. Reinhardt, ausgeführt von S. Höschle, daselbst. — Taf. 80. Seidendamast (französische Arbeit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts) aus dem kgl. Kunstgewerbemuseum in Dresden.

[illegible] *Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN KÖLN
Heugasse 58. Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 3. 29. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE DRITTE MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNG.

VON *ALFRED GOTTHOLD MEYER.*

I.

Vermochte der Münchener Salon auch im Jubiläumsjahr des Vereins Berliner Künstler den Ruhm seiner beiden Vorgänger zu behaupten? — Eine gefährliche Frage, — aber sie ist diesmal unumgänglich. Nicht nur, weil sich jedem Besucher beider Ausstellungen ein Vergleich unwillkürlich aufdrängte, sondern weil der Münchener Salon selbst ihn gleichsam herausforderte! — Auf dem von *Chr. Speyer* entworfenen Titelblatt des Kataloges schreiten die an den Streitwagen des Münchener Kunstgenius angeschirrten Rosse freilich fast zaghaft vorwärts, jedoch schon der Inhalt des Verzeichnisses lehrt, dass man sich in München auf den unvermeidlichen Wettkampf sorgsam vorbereitet hatte. So dickleibig wie der Berliner ist der Münchener Katalog nicht, aber die Anzahl von etwa 3000 Werken bleibt bedeutend genug. Die Repräsentation der einzelnen Nationen war nicht so vollständig und vielfach nicht so reich, wie in der Reichshauptstadt; Amerikaner, Russen, Polen, Österreicher, Ungarn fehlten fast gänzlich; ältere Spanier, Italiener und Engländer waren diesmal in Berlin zu studiren, dafür aber entschädigte in München die Gruppe der „Nordländer" und vor allem der Pariser. Auch einige der berühmtesten deutschen Namen vermisste man, aber der berühmten blieben genug, und unter ihnen waren solche, denen erst diese Ausstellung dies Beiwort endgültig verlieh. Hierzu trug nicht nur die Qualität, sondern auch die Quantität der mit ihnen bezeichneten Werke bei: dem in üblicher Weise zusammengesetzten Hauptbestandteil des Salons war diesmal eine ganze Reihe von Sonderausstellungen zugesellt, welche ein umfassendes Bild von der Eigenart einzelner Künstler boten, und unter diesen fand man neben einem *Lenbach, Böcklin, A. W. von Kaulbach, Menzel* einzelne bisher wenig bekannte Sonderlinge wie *Hans von Marées*, ferner einzelne Meister, die bereits wohlbekannt sind, ohne dass dem großen Publikum eine ihren Münchener Spezialausstellungen gleichende Gelegenheit zu ihrer Würdigung bisher geboten war — *Hans Thoma, Wilhelm Trübner*, unter den Bildhauern *Adolf Hildebrand* — und endlich einige Maler, welche durch ungewöhnlich zahlreiche Arbeiten hier neue Einblicke in Einzelheiten ihres Schaffens gestatteten. Es mag sein, dass des Guten stellenweis zuviel geschah. Auffassungs- und Malweise eines *Reid, Mauve, de Haas, Guthrie, Melville* und *Menpes* wären auch durch die Hälfte ihrer hier vereinten Skizzen völlig genügend gekennzeichnet. Immerhin enthielten auch diese Sondergruppen ein höchst schätzenswertes Studienmaterial und boten dem Beschauer durch ihre Einheitlichkeit in der sonstigen Fülle grundverschiedener Eindrücke willkommene Abwechselung. Größeren kunsthistorischen Wert besaß ferner die *Sammlung* meist freilich nur winziger Bildchen *älterer französischer Naturalisten* und *Impressionisten*, welche die aus den jüngsten Pariser Salons eingesandten Werke lehrreich ergänzten, vor allem aber die Vereinigung der dem *Prinzregenten anlässlich seines siebzigsten Geburtstages von der Münchener Künstlergenossenschaft gewidmeten Ehrengaben:* 642 Arbeiten mit den Namen wohl aller hervorragenden Münchener

Maler, eine äusserst reizvolle Kollektion, die einem umfangreichen Essay über die Malerei der Isarstadt bereits für sich allein genügenden Stoff bieten würde. —

Es war sicherlich ein glücklicher Gedanke, durch diese Sonderausstellungen die Anziehungskraft des diesjährigen Salons zu erhöhen und seine Aufnahme entsprach den Hoffnungen völlig; dennoch wäre die Bedeutung der Münchener Jahresausstellung gefährdet gewesen, wenn sie diesmal in dieser rein prinzipiellen, auch an vielen anderen Stätten unschwer nachzuahmenden Erweiterung des Programmes gegipfelt hätte. Die beiden vorangegangenen Münchener Salons haben ihren würdigen Nachfolgern eine weit höhere Aufgabe vorgeschrieben, im Sinne der Kunstgeschichte: die jüngste Entwickelung unserer Malerei von Jahr zu Jahr zu begleiten, im Sinne der Kunst: neue, beachtenswerte Beispiele jedweder künstlerischen und technischen Gattung unseren eigenen Malern als internationales Vergleichs- und Lehrmaterial vor Augen zu stellen. —

Auch dieses hohe Ziel hat der Münchener Salon auch in diesem Jahre erreicht. Man darf dies behaupten, ohne das gleichfalls prächtige Berliner Unternehmen zu unterschätzen, und wenn der Beweis dafür gelingt, werden Vergleiche und Ausblicke auf den Inhalt der Berliner Jubiläumsausstellung an dieser Stelle im einzelnen völlig entbehrlich. So möge das Gesamtbild des Münchener Salons, welches im folgenden kritisch entworfen werden soll, Licht und Schatten in sich selber tragen und als ein selbständiges Stoffgebiet den Sonnenglanz, welcher diesmal über der Berliner Ausstellung ruhte, weder zu steigern noch zu verdunkeln suchen! —

Der Münchner „Salon" ist international. Seine Feinde sagen: „weil man in München Fremdes weit besser schätzt, als die heimische Leistung", seine Freunde: „weil man in München von allen lernen will, von denen man lernen kann". Die Ausstellung selbst bezeugte, dass das letztere zu Recht besteht: einseitige Parteipolitik vermochte der unbefangene Beschauer nicht zu entdecken. Neben der internationalen Freilichtmalerei die spanischen und italienischen Farbenmosaicisten; neben dem Impressionismus die besten Feinmaler, ein *Seiler, Simm, A. von Schrötter, Gyula von Kardos, Pieter Gaaxmann*; neben den schottischen Landschaftsskizzen die Vorfrühlingsbilder eines *Kubierschky*, *Kallmorgen*, *Neubert*, *Dill*; — und diese Gegensätze ließen sich noch vielfach vermehren! — Freilich ist dem Ausland ein großer, für viele ein zu großer Raum zur Verfügung gestellt worden, aber es dankte für diese Freigebigkeit durch die mannigfachen Anregungen, die es unserer eigenen Kunst hier bot. —

Man hatte sich gewöhnt, im Münchener Salon zuerst den französischen Saal aufzusuchen. War er doch nahezu die einzige Stätte, an der man die jüngeren Franzosen in reicherer Fülle auf deutschem Boden studiren konnte. Dass es nicht immer die jüngsten und auch nicht immer die — besten Bilder sind, die hier zur Ausstellung gelangten, ist ein unvermeidliches aber nicht allzu schmerzliches Übel: des Neuen und Guten war bisher noch genug zu finden. So auch in diesem Jahr! Den älteren Saal, den im Grunde doch mehr die *Namen* als die Werke eines *Bastien-Lepage*; *Bonnat*, *Corot*, *Courbet*, *Daubigny*, *Delacroix*, *Detaille*, *Diaz*, *Dupré*, *Fromentin*, *Manet*, *Millet*, *Neuville*, *Troyon* zierten, darf ich hier übergehen, da er eine französische Kunstgeschichte der letzten Jahrzehnte doch nur sehr dürftig illustriren würde. Im ersten Hauptsaal herrschte diesmal ein maßvollerer Ton als im Vorjahr. Die Extravaganzen der modernen Pariser Schule blieben hier verhältnismäßig selten. Selbst die auffallendsten Farbenexperimente behielten diesmal wenigstens eine Rechtfertigung durch die Wahl ihrer natürlichen Vorbilder. — So blieb *Besnard* bei seiner üppigen Neapolitanerin, die in der „Dämmerung" am Gestade träumt — ein virtuos auf Lila und Pupur gestimmtes Farbenkunststück! — der Wirklichkeit denn doch weit näher als in seiner vorjährigen „Vision", so suchte *Constant* die eigenartige Beleuchtung seiner Figuren schon durch den Titel „Mondscheinsonate" zu erklären. *Carolus Duran*, *Albert Lynch* und *Louise Breslau* studirten das Sonnenlicht und die feinen koloristischen Probleme an anziehenden Gestalten der vornehmen Welt, *Boldini* zeigte sein immenses Können an kernigen Aufnahmen „nach dem Leben", und das Gleiche gilt von den in München ausgestellten Bildern *Manets*. Auch die glänzendste Leistung der Freilichtmalerei in diesen und vielleicht in allen Sälen, die beachtenswerter Weise einen zwar in Paris zum Ruhm gelangten aber echt nordischen Namen trägt, *Anders Zorns* badende Mutter, ist eine echte Skizze „nach der Natur." Eine ganz eigenartige Frucht zwar nicht der malerischen, aber der inhaltlichen Auffassungsweise der modernen Schule lehrte *James Tissot's* Bilderserie kennen. Betrachtet man diese vier Gemälde mit ihren Gestalten in modernster Gesellschaftstracht, so glaubt man die Redaktion eines englischen Seeromanes für ein modernes Ausstattungsstück vor sich zu haben. Ein reicher

Reeder — so etwa dürfte dessen Inhalt lauten — schickt seinen hoffnungsvollen Sohn auf See; lockeres Leben, besonders im Kreise hübscher Japanerinnen, lässt diesen die väterlichen Ermahnungen vergessen; nach Jahren kehrt er als heruntergekommener Schweinelieferant heim; der Vater verzeiht ihm und feiert den Beginn seines neuen Lebenswandels als Gentleman mit einem solennen Lunch, zu welchem der Ruderklub geladen ist. — Laut Katalog aber will Tissot in diesen Darstellungen die Geschichte des „verlornen Sohnes" erzählen, die gleiche altehrwürdige Legende, die in dieser Ausstellung durch den Münchener *Hermann Neuhaus* in echter Freilichtmalerei aber völlig im Geiste unseres Dürer geschildert wird! Ob eine solche „Modernisirung" der biblischen Stoffe, die fast wie ein humoristischer Protest gegen Uhde uns anmutet, zukunftsvoll sei, wird billig bezweifelt werden müssen, jedenfalls aber ist sie hier mit einem höchst tüchtigen Können durchgeführt, und die satten, goldigen Töne, sowie die äußerst sorgsame Detaillirung lassen die Seltsamkeit des Titels vergessen. — Vielleicht eben wegen dieser Vorzüge wird man in Tissots Malweise einen Gegensatz gegen die modernste Richtung erblicken, und dennoch offenbart näheres Studium seine impressionistische Schulung. Ähnliches gilt von *A. Boulard* dem älteren. Seine meist auf dunkles Braun gestimmten Bilder wirken zwischen den grellen Farben ihrer Umgebung wie ein Anachronismus, aber derselbe wäre hier mit dem Namen Rembrandts gedeckt, an den diese Porträts und Strandlandschaften in erstaunlichem Grade gemahnen, und er ist ferner überhaupt nur scheinbar, denn auch Boulards Tonmalerei wurzelt im Impressionismus. Selbst *Agaches* rätselhafte „dekorative Figur" ist von seinem Einfluss nicht frei. —

Nicht im *französischen* Saal aber glaubte man im Vorjahr die verdammungswürdigsten Ausschreitungen der „neuen Schule" zu finden, sondern bei jenen eigenartigen Neulingen im Salon, die bei vielen als Neulinge auch in der Malerei die unliebenswürdigste Aufnahme fanden: bei den *Schotten*. Ihre vorjährigen Hauptnamen, *Guthrie, Paterson, Lavery, Roche, Hamilton* standen auch jetzt wieder an der Spitze, die beiden letzteren mit ähnlichen und gleichwertigen Bildern, wie im vorigen Jahr, wenn anders man nicht an *Roches* intimen Kabinettstücken „Tête-à-tête" und „Die kleine Geigerin" noch größere Meisterschaft in der Wiedergabe der warmen Interieurbeleuchtung und noch höheren Reiz in den lieblichen Mädchengestalten rühmen will. *Guthrie, Paterson* und *Lavery* aber fügten dem Gesamtbild ihres Könnens einige neue Züge hinzu, *Guthrie* durch 42 kleine Pastellskizzen, welche eine seltene Sicherheit von Blick und Hand und gleichzeitig eine erstaunliche Vielseitigkeit bekunden, *Paterson* in einer duftigen, an Corot gemahnenden Landschaft, in welcher die liebliche Idealfigur des „Echo" englische Einflüsse verrät, und *Lavery* in einem großen Repräsentationsbild: „Empfang der Königin von England in Glasgow". Lavery hatte bereits in seinem „Tennispark" seine virtuose Beherrschung der Luftperspektive bewährt; diesmal lieferte er in der Wiedergabe der nach Hunderten zählenden Menge, die sich hier im Hintergrund des Festsaales Kopf an Kopf drängt, ein technisches Meisterstück, aber es blieb zu bedauern, dass er die Scene so wenig zu beleben und über die Bedeutung einer malerischen Momentaufnahme zu erheben wusste. Zum Teil wird dies freilich schon durch den Standpunkt der Darstellung bewirkt und gerechtfertigt. Das Bild ist von *oben* her aufgenommen, so dass selbst die Gestalten des Vordergrundes in starker Verkürzung und kleinem Maßstab wiedergegeben sind und keine scharfe Individualisirung ermöglichen. Auch der rote Fußteppich des Saales erhielt hierdurch eine selbst den koloristischen Gesamteindruck störende Ausdehnung. Für derartige Aufgaben wird sich der von A. von Werner in seiner „Kaiserkrönung" eingeschlagene Weg stets am meisten empfehlen, da er wenigstens die porträtmässige Charakteristik der im Vordergrund stehenden Figuren zulässt und dem Massenbild durch einzelne Episoden intimeren Reiz verleiht. —

Die nüchterne Auffassung Lavery's nimmt um so mehr wunder, als seine Landsleute sich auch diesmal eher durch ein Übermaß als durch Mangel an Phantasie und Einbildungskraft auszeichneten. Selbst ihre unversöhnlichsten Gegner werden diese schottischen Künstler als bedeutsame Vertreter *landschaftlicher Stimmungsmalerei* anerkennen müssen. Das allgemeine Urteil hat in gleichem Sinne entschieden, denn gerade diese winzigen schottischen Landschaften haben vielfach Käufer gefunden. *Thomas Austen Brown, Dow, Docharty, Alex. Frew, Thomas Grosvenor, Hornel, Mac Bridge, Mann, Macgregor, Melville, Thomas Morton, Walton* schilderten auch diesmal die poetische Schönheit ihres Heimatlandes in glühenden Farben. Zweifellos *suchten* sie starke Effekte: Mondlicht über dem Wald, dessen Stämme der vom Hirtenlager aufsteigende Feuerschein streift; Mondlicht auf dem Bach, der im Waldesdunkel plätschert; blutroter Abendhimmel, von dem sich die Baumstämme schwarz

abheben; plastische Wolkenmassen auf tiefblauem Grund über einem mit Baumriesen besetzten Berggipfel! Aber die Natur bietet selbst bei uns solche Bilder, in denen die Farben in so scharfen Gegensätzen nebeneinander stehen, und solche Naturstimmungen sind sicherlich reizvollere Aufgaben für die Kunst, als etwa die Grabhügel des virtuosen Stuttgarters *Otto Reininger*. Dass diese schottischen Landschaften bisweilen — wie *J. C. Noble's* Park mit seinen tiefpurpurnen Blumenbüschen — unmittelbar an Böcklinsche Farbenphantasien gemahnen, wird man doch am wenigsten tadelnd hervorheben können!

(Fortsetzung folgt.)

KUNSTLITTERATUR.

x. — Von den *Handzeichnungen alter Meister im kgl. Kupferstichkabinett zu München*, herausgegeben von *W. Schmidt* ist die siebente Lieferung in der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft in München erschienen. Die Mappe enthält je ein Blatt von Holbein d. ä., Amberger, Christ. Schwarz, Neufchâtel, Rubens, Alb. Cuyp, Huysum, Masaccio, Dom. Ghirlandajo, Gozzoli, Montagna, Bugiardini, Sogliani, Parmeggianino, Nic. und Gaspard Ponscia, zwei Blatt von Andrea del Sarto und Jan Both und drei Blatt von Hans Burgkmair.

Rd. — *Hannover*. Die Verwaltung des Kestnermuseums hat soeben die erste Abteilung seines „Führers" herausgegeben, welcher die ägyptischen, griechischen, etruskischen und römischen Altertümer umfasst. Derselbe will, wie die Vorrede sagt, „in die historische und ästhetische Würdigung der Sammlung einführen". Er ist also im Sinne der Berliner Museumsführer abgefasst, die in ihrer Art Musterleistungen sind. Man ist sich wohl heute darüber klar, dass dies die einzig richtige Methode ist, dem großen Publikum das Verständnis für Kunstsammlungen näher zu bringen. Die gänzlich nutzlose Aufzählung des *gesamten* Bestandes einer Sammlung — natürlich ist hier nicht von *wissenschaftlichen* Katalogen die Rede — wie es viele kleinere Museen zu thun pflegen, ist gänzlich wertlos. Selten ist wohl ein Museum so glücklich, wie das Kestnermuseum, einen Überblick über die ganze große Kunstentwickelung von der ägyptischen Zeit bis in das vorige Jahrhundert geben zu können. Durch die Vereinigung der beiden Sammlungen Kestner und Culemann, die sich in seltener Weise ergänzen, ist dies allein möglich geworden. Zu beklagen wird es ja immer und immer wieder bleiben, dass man sich in Hannover nicht hat entschließen können, *alle* Sammlungen unter einer leitenden Hand zu vereinigen: man hätte in Hannover ein Museum erhalten, wie kein zweites in einer deutschen Stadt! Aber auch so dürfte es möglich sein, wenn bei Abfassung der Führer durch die verschiedenen Museen, Rücksicht auf die anderen genommen wird, die getrennten Sammlungen möglichst einheitlich nutzbar zu machen. Das Kestnermuseum macht den Anfang mit seinem sehr zweckmäßigen Führer, dessen kurze und klare Einleitungen und Darlegungen, die sich meist auf ganze Gruppen beziehen und das Einzelne nur soweit nötig heranziehen, sicherlich die Teilnahme und Interesse des Publikums für das Institut erweitern werden. Bei aller Kürze enthalten diese Einleitungen eine Fülle von Belehrung und gerade diese erste Abteilung umfasst das Gebiet, auf dem der Herausgeber besonders zu Hause ist. Es ist nicht zu bezweifeln, dass sich derselbe bei der Bearbeitung der weiteren Hefte auch in die späteren Zeiten hineinarbeiten und sich vor allem nicht bei einem gelegentlichen kleinen Katalog nur durch Untersuchungen über „Wahrheit und Dichtung" irre machen lassen wird. Wenn man mehrere Tausend Objekte inventarisiren, herrichten, aufstellen, bezetteln und sich dabei in zum Teil neue Gebiete einarbeiten muss und sich dann bei einem halben Dutzend Stücken irrt, dann braucht man an seiner Kennerschaft noch nicht zu verzweifeln und sich am wenigsten von denen Vorwürfe machen zu lassen, die sich über ihre angebliche Kennerschaft auch erst noch zu legitimiren haben.

Tours et tourelles historiques de la Belgique, d'après les aquarelles de Mr. *Jean Baes*, architecte. Bruxelles, E. Lyon Claesen. Fol.

* Ein Stadtbild ohne Turm sieht aus wie ein gesatteltes Pferd ohne Reiter. Wiener-Neustadt ist nicht wieder zu erkennen, seit man die Türme seiner Hauptkirche niedergelegt hat. Und die Kasseler haben ganz recht, endlich energisch für diesen höchsten Reiz ihrer lieblichen Stadt Sorge zu tragen. Noch mehr die Belgier, wenn sie stolz sind auf den Reichtum des Landes an Türmen und Türmchen, den Verkündern ihrer kommunalen Tüchtigkeit und ihres alten Kunstruhmes. Der pittoreske, oft in wunderlichen Launen sich emporgipfelnde Stil dieser spitzen, kugeligen, durchbrochenen, gebauchten, in bunten Farben leuchtenden Helmzierden der Kirchen und Rathäuser ist so recht der Ausdruck des flotten, beweglichen, malerisch gestimmten Volksgeistes. Den schlanken Rathausturm von Brüssel, die kühne Turmpyramide der Kathedrale von Antwerpen, die Türme von Löwen, Ypern, Gent, Brügge u. s. w., wer kennt sie nicht und trägt sie nicht im Andenken als unvergessliche Erinnerungen an die kunstreichen belgischen Städte? Es war daher ein glücklicher Gedanke des Architekten *Jean Baes* in Brüssel, die Türme Belgiens zum Gegenstande seines Spezialstudiums zu machen. So entstanden mehrere Dutzend Aquarelle, welche dem Künstler wegen ihrer zugleich naturwahren und reizvollen Ausführung verschiedene Auszeichnungen, in Paris u. a. 1885 eine goldene Ausstellungsmedaille eingetragen haben. Die Verlagshandlung von Lyon-Claesen in Brüssel führt uns fünfzig dieser Blätter in virtuos behandelten Farbendrucken vor, die wir namentlich Malern und Kunstfreunden wärmstens empfehlen können. Sie finden darauf die ganze Musterkarte von Formen beisammen, in welchen die Turmphantasie der alten Beffroierbauer sich ergangen hat, und zwar nicht in der abstrakten und farblosen Darstellung, wie sie den meisten unserer architektonischen Sammelwerke eigen ist, sondern in lebensvoller malerischer Wahrheit. Die Auswahl reicht vom Mittelalter bis in die neueste Zeit. — Das Werk ist I. K. H. der Gräfin von Flandern zugeeignet.

Ölbilder und ätherische Öle von Dr. *Franz*. 8. Leipzig 1891, Verlag zum Greifen.

J. L. Der Verfasser bekämpft den in der modernen Malerei so häufig angewendeten sterilen französischen Lack und fordert zur Umkehr zu den weichen ätherischen Harzölen auf, welche als dehnbare Medien die Farbe nicht zerreißen und das Kolorit frisch und leuchtend erhalten. In ausführlicher Weise werden die Übelstände erörtert, welche durch das überhastete Ausstellen der halbtrockenen und schon mit Schellackfirnissen überzogenen Ölbilder hervorgerufen werden, und gezeigt, wie das öftere Auftragen der harten Lacke dieselben systematisch zu Grunde richtet. Auch hinsichtlich der Restaurirung alter Gemälde enthält das Büchlein manchen schätzenswerten Wink. Dem Verfasser steht bei seinem gründlichen Studium der einschlägigen

technischen Fragen umfassende Erfahrung in der Praxis der Malerei zur Seite, und es ist nur zu wünschen, dass seine wohlgemeinten Vorschläge in den Ateliers Beachtung fänden.

TODESFÄLLE.

*** *Der belgische Landschaftsmaler Joseph van Luppen* ist am 10. Oktober im Alter von 57 Jahre gestorben. Er war Lehrer an der Antwerpener Kunstakademie.

*** *Der Kupferstecher Friedrich Fraenkel* ist am 8. Okt. in Nürnberg, 59 Jahre alt, gestorben. Er hat vornehmlich nach Gemälden niederländischer Meister gestochen. Sein hervorragendstes Blatt ist eine Wiedergabe der Beweinung des Leichnams Christi nach van Dycks Bild in der Ägidienkirche zu Nürnberg.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

⊙ *Zur Erinnerung an den Berliner Bildhauer Bernhard Römer*, der im Juni dieses Jahres, erst 39 Jahre alt, auf der Höhe seines Schaffens gestorben ist, hat die Kunsthandlung von *Fritz Gurlitt* eine Ausstellung seiner Werke veranstaltet, die etwa 70 Schöpfungen aus Marmor, Bronze gebranntem Thon und Gips umfasst. Als der Künstler, der sich aus engen Verhältnissen mühsam emporgearbeitet hatte, vor etwa zehn Jahren in Berlin auftrat und durch sein ernstes, ehrliches Streben die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde erregte, trug er sich mit dem Gedanken, die Porträtplastik in weiteren Kreisen ebenso populär zu machen, wie die Porträtmalerei. Er wollte die langweiligen Repräsentationsfiguren und „Sitzgesichter“ durch lebendige charakterisirte Figürchen in gebranntem Thon ersetzen, die ihren Platz auf Schreibtischen, Konsolen u. dgl. finden sollten. Nach Art der Tanagräischen Terrakotten gab er diesen Figürchen eine Färbung, die der Natur nahe zu kommen suchte, ohne sie direkt nachzuahmen. In dem Grade, als diese Figuren Beifall fanden, wagte er sich auch an größere Versuche, indem er Marmorbüsten (Porträts und ideale Gebilde) und Reliefs mit leichter Färbung versah. Seine Versuche hatten bereits viel Beifall gefunden, bevor die Fragen der Polychromie in der Plastik zur allgemeinen Diskussion gekommen waren. Römer hat auch später stets zu den gemäßigten Vertretern dieser Richtung gehört und sich meist mit Tönung des Marmors begnügt. Es ist ihm vergönnt gewesen, eine große Zahl hervorragender Persönlichkeiten unserer Zeit nach dem Leben porträtiren zu dürfen. Insbesondere hat seine lebensgroße Büste der Kaiserin Augusta einen hohen geschichtlichen Wert, weil sie die letzte ist, bei Lebzeiten der verstorbenen Fürstin — etwa ein Jahr vor ihrem Tode geschaffen worden ist. In der feinen, tief in das Innere eindringenden Charakteristik des geistigen Wesens der darzustellenden Persönlichkeit wurzelte Römers Kraft. Seine Büsten und Porträtfiguren sind ein Stück Zeitgeschichte, das später noch besser gewürdigt werden wird, als heute, wo die Mehrzahl der Urbilder noch im hellen Lichte des Tages wandelt.

*** *Die Berliner Nationalgalerie* bereitet eine Ausstellung der Werke und des künstlerischen Nachlasses des verstorbenen Genremalers *Oskar Wisnicski* vor.

* *Die Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums in Wien* hatte in den Tagen vom 8. bis 18. Oktober in den Räumen des Museums ihre diesjährige Schulausstellung veranstaltet, welche den hohen Stand dieser kunstgewerblichen Lehranstalt wiederum aufs glänzendste bewährte. Die Fülle gelungener Leistungen in allen Abteilungen der Schule, zeigte aufs neue, über welchen Reichtum an Talenten für die verschiedenen Zweige der Kunstindustrie und dekorativen Kunst Österreich verfügt. Die Leitung der Schule bekundet überall das richtige Bestreben, mit der Praxis in Fühlung zu bleiben, jeden unnötigen Ballast aus dem Unterrichte zu entfernen und so den Lehrgang in ersprießlicher Weise abzukürzen. Sollten wir einzelnes hervorheben, so wäre besonders auf die Abteilungen der architektonischen und ornamentalen Formenlehre und auf die der Schattenkonstruktion und Perspektive hinzuweisen. Unter den speziell gewerblichen Teilen der Ausstellung fesselten namentlich die Prachtstücke aus den Ateliers des Spitzenkurses das allgemeine Interesse.

*** *Die Verwaltung des Louvre* wird zur Zeit wegen verschiedener Vorkommnisse, die einige wertvolle Bilder arg gefährdet zu haben scheinen, einer scharfen Kritik unterzogen. Den Anlass dazu gab folgender Vorfall: In der großen Galerie der Rubensgemälde wurde die Saaldecke frisch gestrichen; während dieser Arbeit wurden die in der Nähe der Arbeiter befindlichen Bilder mit einer Leinwand bedeckt; dies geschah jedoch so unvollkommen, dass eines Tages das berühmte Meisterwerk Rembrandts „Die Pilger von Emmaus“ mit weißer Ölfarbe bespritzt wurde, und erst geraume Zeit später bemerkten die Angestellten die inzwischen fast getrockneten Flecken. Man machte sich sofort an die Reinigung des Bildes, die auch glücklich gelungen ist. Dieser Zwischenfall hat die Zeitungen zu weiteren Erörterungen veranlasst, die nach einem Berichte der Frankfurter Zeitung eine ganze Reihe von Übelständen an das Licht gezogen haben. Der Museumsbehörde wird zuerst der Mangel an Wachsamkeit vorgeworfen. Eine wahre Gefahr und Plage bildet im Louvre wie überall die Legion der Kopisten. Scharenweise haben sie sich in den Louvresälen häuslich niedergelassen und behandeln die Kunstwerke fast wie ihr Eigentum. Die berühmtesten Bilder sind von Morgens bis Abend mit einer dreifachen Verschanzung von Staffeleien umgeben, so dass der Besucher sich durch den Wust grotesker Kopien, die die Bilder verdecken, hindurchzuwinden hat und während er in Bewunderung der Originale versunken ist, besprengt ihn ein hoch thronender Nachpinsler von rückwärts mit Farbe, so dass er als eine wandelnde Palette von dannen geht. Furchtbar ist vor allem die Zahl der Damen jedes Alters, welche die Säle des Kunstpalastes mit ihren riesigen Gerüsten, Schildereien, meterlangen Pinseln und lanzenartigen Stützstäben unsicher machen. Sie betreiben das Kopiren selten aus Liebe zur Kunst, sondern als rein geschäftsmäßiges Handwerk, indem sie jahraus jahrein das gleiche Bild unzählige Male abkonterfeien, namentlich religiöse Vorwürfe für die Händler von Kultusgegenständen auf dem linken Seineufer, aber auch die Leichtfertigkeiten eines Watteau oder Fragonard, die zur Vervielfältigung für gewerbliche Zwecke oder zur Ausschmückung von Wirtshäusern und noch vulgäreren Räumen bestimmt sind. Andere geben sich erdenkliche Mühe, mittels Asphaltfarben. Streichen und Kratzen ihren Kopien ein möglichst so altes Aussehen, als das des Originals zu geben. Diese arbeiten für Trödler, welche derartige Bilder als „alt“, anscheinend in einer Rumpelkammer entdeckt, irgend einem Amerikaner für schweres Geld anhängen. Häufig kommt es vor, dass solche Kopisten im Eifer ihrer Arbeit die Originale beschädigen. Der XIX. Siècle erinnert an mehrere derartige Fälle. In einem Bilde, der „Häuslichkeit eines Tischlers“, von Rembrandt, ist das Auge der Alten, welche zusieht, wie die junge Frau ihr Kind stillt, durch den Stoß eines Wischers unheilbar verletzt; auf ein anderes Bild, den „Taschen-

spieler“ von Watteau, ließ ein Kopist seinen Pinsel fallen; eine weibliche Figur im Vordergrunde des Bildes hat davon blaue Flecken an Gesicht und Hals behalten; ein drittes Bild, im großen viereckigen Salon, trägt Löcher einer Bleistiftspitze; wahrscheinlich nahm ein Kopist Maß an dem Bilde, wie der Henker am Halse eines Delinquenten. Die Aufseher, welche derartigen Unfug unmöglich machen sollten, schlafen auf den Bänken wie die Jünger auf dem Ölberg. Auch sonst ist im Louvre gar manches auszustellen, z. B. die unrichtige Aufschrift auf vielen Kunstwerken. Was aber vor allem „auszustellen“ wäre, das sind die kostbaren Bilder, die man wegen angeblichen Raummangels auf den Speichern modern lässt, während viele wertlose Werke, die man gut einem Provinzialmuseum schenken könnte, die Wände in Anspruch nehmen.

— x. *Ausstellung in Madrid.* Anlässlich der vierhundertjährigen Gedenkfeier der Entdeckung Amerikas durch Christoph Columbus veranstaltet die königlich spanische Regierung im Jahre 1892 in Madrid eine Ausstellung jener auf Amerika sich beziehenden Objekte, welche geeignet sind, die Kulturverhältnisse der neuen Welt von den ältesten Zeiten bis zur ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu illustriren. Gleichzeitig findet eine zweite retrospektive Ausstellung statt, welche Kunst- und kunstgewerbliche Gegenstände aus dem 15., 16. und aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts umfassen und den Kulturzustand Europas, speziell Spaniens und Portugals, zur Zeit der Entdeckung und Eroberung Amerikas veranschaulichen soll. Die beiden Ausstellungen, welche die offiziellen Titel „Exposicion Histórica-Americana“ und „Exposicion Histórica-Europea“ führen, sollen am 1. Sept. 1892 eröffnet und am 31. Dezember desselben Jahres geschlossen werden.

F. O. S. *Rom.* Der italienische Unterrichtsminister hat beschlossen, in dem schon seit langer Zeitdauer verlassen stehenden Amphitheater Correa, dem ehemaligen Mausoleum des Augustus eine große *Gipsothek* zu gründen; mit der Ausräumung und Herrichtung der Lokalitäten ist bereits begonnen worden. In erster Reihe soll in den mit der Sammlung verbundenen Werkstätten, für deren Leitung schon zahlreiche Offerten gemacht wurden, für die Herstellung von guten Abgüssen gesorgt werden. Auswahl der Objekte, Bestimmung der Verkaufspreise u. s. w. unterstände der Regierung — dem Übernehmer der Werkstätten bliebe ein gewisser Prozentsatz vom Verkauf, der Rest käme zu Gunsten der Sammlung, die auf diese Weise ohne Belastung der Staatsbilanz prosperiren könnte.

DENKMÄLER.

*** *Denkmälerchronik.* In *Lecco* ist am 11. Okt. ein Denkmal *Alessandro Manzoni's* enthüllt worden. Es besteht aus einer kolossalen Bronzestatue des Dichters auf einem Sockel von rotem Granit, dessen Seitenflächen mit Bronzereliefs geschmückt sind, die Scenen aus dem Romane „Die Verlobten“ darstellen. Das Denkmal ist ein Werk des Mailänder Bildhauers *Francesco Confalonieri.* — Zur Erinnerung an den Erfinder des Porzellans *Joh. Friedr. Böttger* ist in *Meißen* ein Denkmal errichtet worden, dessen Einweihung am 17. Okt. stattgefunden hat. Der Bildhauer *Emmerich Andresen,* der das Denkmal ausgeführt hat, hat dem Bildnisse Böttgers einen Kupferstich des vorigen Jahrhunderts zu Grunde gelegt, der als authentisch gilt. — Die Ausführung des Denkmals für *Kaiser Friedrich* in *Elberfeld* ist dem Bildhauer *Gustav Eberlein* in Berlin übertragen worden. — Der in Rom lebende Bildhauer *Hasselbius* hat, wie den Münchener Neuesten Nachrichten geschrieben wird, auf Bestellung des österreichischen Legationsrats Graf Hohenwart ein Heinedenkmal vollendet, das den leidenden Dichter in seiner „Matratzengruft“ vorstellt. Die Augen des Dulders sind geschlossen, und auf dem Gesichte liegt der Ausdruck tiefen Schmerzes; die eine Hand hält die Feder, die andere ein Blatt Papier mit dem Text des Liedes „Die einsame Thräne“. Der eigentliche Besteller der Statue soll — wie verlautet — übrigens nicht Graf H., sondern eine sehr hochgestellte Dame sein. Das Kunstwerk soll für eine Villa auf Korfu bestimmt sein. Dort wird die Statue Heinrich Heines in einem Park, von Cypressen und 35000 Rosenstöcken umgeben, Aufstellung finden.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

z. — Der *Pseudo-Cesare Borgia der Sammlung Borghese,* der von Morelli dem *Angelo Bronzino* zugeschrieben wird, (Zeitschrift f. bild. Kunst X. S. 100 mit Abbildung in Holzschnitt) hat, ehe er seinen Weg nach Frankreich gefunden, noch etlichen Staub aufgewirbelt. Man schreibt darüber der Köln. Zeitung aus Rom: Es bestehen zwei gesetzliche Verpflichtungen, die bei diesem Handel zur Geltung kommen; die eine liegt in dem Edikt Pacca, welches allgemein die Ausfuhr von Kunstwerken aus Italien an die Genehmigung der Regierung bindet, die andere in dem Borghesischen Fideikommiss, welches wohl gestattet, an Stelle der fideikommissarischen Gemälde andere zu setzen, aber diesen Umtausch von einem Gutachten der Regierung abhängig macht, dass der Ersatz dem zu entfernenden Bilde nicht an Wert nachstehe. Um ein einzelnes Kunstwerk aus der als Fideikommiss der Familie Borghese bestehenden Sammlung ins Ausland zu verkaufen, bedarf es also zweier Genehmigungen der Regierung: 1. dass der dafür in der in der Galerie einzustellende Ersatz gleichwertig ist, 2. dass das nunmehr von der fideikommissarischen Fessel befreite Werk die Grenze des Königreichs überschreite. Die Regierung kann gegebenenfalls der Veränderung des fideikommissarischen Besitzstandes der Galerie genehmigen, aber die Ausfuhr eines solchergestalt aus der Sammlung losgelösten Bildes verhindern. Für den sogenannten Cesare Borgia hatte nun Fürst Borghese aus seinem freien Besitz vier Gemälde als Ersatz angeboten, und zwar einen Perugino, einen Lorenzo di Credi, einen Lorenzo Lotto und einen Francesco Francia. Der Aufsichtsrat der Schönen Künste, von dem das Gutachten abhing, musste anerkennen, dass diese vier Bilder zusammen einen höheren Wert darstellen als der angebliche Raffael, und genehmigte den Austausch, infolgedessen die vier genannten Bilder fideikommissarisch der Galerie einverleibt wurden, der Cesare Borgia aber in den Privatbesitz Francesco Borghese's überging. Die Herren Kunsträte verstanden aber nicht nur die Bilder zu beurteilen, sondern begriffen auch die gegenwärtige bedrängte Lage des Hauses Borghese und schöpften Verdacht bezüglich der fernern Absichten Don Francescos. Sie beschlossen daher ausdrücklich, dass auf den Cesare Borgia das Edikt Pacca Anwendung finden solle, welches die Ausfuhr von solchen Kunstwerken verbietet, die einen „besonderen und anerkannten Wert für die Kunst und den Unterricht“ besitzen. Bald darauf verlangte Don Francesco Borghese vom Ministerium des öffentlichen Unterrichts eine erneute Begutachtung des genannten Bildes, dem er obige Eigenschaften absprach. Nun lag die Absicht klar zu Tage. Aber der vom Minister eingesetzte Sachverständigenausschuss war anderer Ansicht als der Besitzer des Bildes und sprach demselben in Übereinstimmung

mit dem Kunstrat jene Eigenschaft zu, die nach dem Edikt Pacca den Verkauf ins Ausland unmöglich macht. Obwohl nun der Minister des Unterrichts geeignete Maßregeln traf, um eine gesetzwidrige Verschleppung des Bildes ins Ausland zu verhindern, nachdem der Fürst Borghese mitgeteilt hatte, dass er das Bild hier in Rom verkauft habe, gelang es dennoch, den Cesare Borgia nach Frankreich zu bringen. Der dafür gezahlte Preis von 600000 Frs. wiegt allerdings die Mühe auf, die angewandt werden musste, um die Regierung zu hintergehen. Lässt sich der ungesetzliche Verkauf rückgängig machen? Wir glauben nicht. Don Francesco hat das Bild in Rom an den bekannten „großen Unbekannten“ verkauft, und dieser hat das weitere besorgt. Auch ist noch die Frage, ob gerade dieses Bild ein nachträgliches Einschreiten der Regierung wert ist. Aber was einmal geschehen ist, kann sich wiederholen, und darum verdient die Auswanderung Cesare Borgias nach Frankreich doch die Aufmerksamkeit der Regierung.

= tt. *Heidelberg.* Da zur Erhaltung unseres Schlosses gründliche und durchgreifende Maßregeln erforderlich sind, hat die großherzogl. badische Staatsregierung eine Kommission berufen, welche am 22. September hier zusammentrat und sich während mehrerer Tage mit dieser hochwichtigen Angelegenheit befasste. Der Kommission gehören Hofbaudirektor von Egle-Stuttgart, Direktor Essenwein-Nürnberg, Professor Friedrich Thiersch-München, Geheimer Rat Raschdorf-Berlin, Oberbaurat Hase-Hannover und Baudirektor Durm-Karlsruhe an.

AUKTIONEN.

P. *Köln. Auktion Ullmann.* — Bei Lempertz blüht der Weizen: in noch nicht ganz drei Monaten zwei große Auktionen und dazwischen eine kleinere in Braunschweig. Soeben wird der Katalog einer Spezialsammlung versandt, die vom 16. November ab zur Versteigerung kommen soll. Es ist die Kollektion des bekannten Waffensammlers Ullmann in München, der bereits im Jahre 1888 eine Sammlung hier in Köln versteigern ließ. Er muss damit ein gutes Geschäft gemacht haben; denn unmittelbar nach der Versteigerung hat er sich wieder frisch und fröhlich ans Sammeln gegeben und jetzt nach drei Jahren eine Kollektion von ca. 600 Stück zusammengebracht, fast so groß als die frühere, die nun wieder in alle Winde zerstreut werden soll. Dem denkenden Mann wird daraus klar, dass es immer noch viel alten Kram in der Welt geben muss, der bei einigem Spürsinn zu bekommen ist; weiter aber, dass das Sammeln ein ganz einträgliches Geschäft sein muss — wenn man es nämlich versteht — und endlich, dass die Zeiten doch nicht gar so schlecht sein können, wenn jedes Jahr acht bis zehn große Kollektionen in Deutschland allein auf dem Wege der Versteigerung unterzubringen sind. Hier wird nun dem Sammler von Waffen aller Art ein reiches Feld zur Ausbeute geboten. Der Katalog verzeichnet 596 Nummern, die meisten Kriegswaffen. Ein großer Teil derselben entstammt angeblich ursprünglich dem Züricher Zeughaus, von wo sie im Jahre 1799 von den Franzosen verschleppt worden sind. Auf einem Schlosse in der Normandie erhalten, erstand sie der jetzige Besitzer. Diese Herkunft wird für die Auswertung dieser Stücke von größter Bedeutung sein, da bei der heutigen schwungvollen Waffenfälschung beglaubigte Exemplare von größtem Wert sind. An zwei komplette und zwei Halbrüstungen bester Qualität des 16. Jahrhunderts reihen sich zahlreiche Rüstungsteile und eine ausgezeichnete Kollektion Helme. Dann folgen Trutzwaffen aller Arten, Formen und Zeiten: neben den eigentlichen Kriegswaffen, zahlreiche Prunkstücke in reicher künstlerischer Ausstattung. Die hübsch arrangirten Lichtdrucke des Katalogs geben mehrere hundert Stück der Sammlung wieder. Als Paradestück mag auf einen Degen mit in Eisen geschnittenem Griff hingewiesen sein, der jeder großen Waffenhalle würdig ist.

ZEITSCHRIFTEN.

L'Art. Nr. 656.

Elie Delaunay. Von P. Leroi. — La Critique d'art au XVIIe siecle. Von Saint-Cyran. — La Galerie Borghese a Rom Von Léon Mancino. — Antoine Wiertz. (Forts., Von Marguerite van de Wiele.

Gewerbehalle. 1891. Nr. 11.

Taf. 81. Weinkarte, entworfen von C. Schick. — Taf. 82. Grabkreuzmotive vom alten Friedhof in Freiburg i. Br., aufgenommen von F. Sales Meyer in Karlsruhe — Taf. 83. Spätgotische Thur im Rathaus zu Ulm. — Taf. 84. Grabmal Schiedt auf dem Pragfriedhof in Stuttgart; entworfen von A. Schiedt, daselbst. — Taf. 85. Bilderrahmen in der Kathedrale zu Treú (Dalmatien). — Taf. 86. Deckelpokal, fassettiert, mattgeschliffen und mit hellen Perlen, (böhmische Arbeit um 1700) im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Gewerbe in Wien. — Taf. 87. Zierleisten, entworfen von H. Kaufmann in München. — Taf. 88. Gotischer Schreibtisch, entworfen von L. Kugler in Wien.

Architektonische Rundschau. 1892. Nr. 1.

Taf. 1. Kreuzwegkapelle in Mülheim bei Soest, entworfen von L. Schussmann in Aachen, ausgeführt von H. Krüppel in Liesborn. — Taf. 2 u. 3. Eckhäuser am Eingang der Kaiser Wilhelmstraße in Berlin, erbaut von Cremer & Wolffenstein, daselbst. — Taf. 4. Wohnhaus P. W. Meadow in Detroit (Michigan, U. S. A.), erbaut von John Scott & Co., daselbst. — Taf. 5. Erker im Fürstenzimmer des Schlosses Velthurns in Südtirol. — Taf. 6. Châlet Tobler in Zürich, entworfen von Jacques Gros, daselbst. — Taf. 7. Königl. Bildhauerschule in Budapest, erbaut von Koloman Gerster, daselbst. — Taf. 8. „Vierröhrenbrunnen“ in Würzburg. Das Figürliche von W. v. d. Auvera.

Zeitschrift für Innen-Dekoration. 1891. November.

Die vier Elemente der Dekorationskunst. Von Ferd. Luthmer — Wohnstuben im 16. und 17. Jahrhundert. Von Hermann Becker. — Die Umgestaltung unserer Wohnräume durch die elektrische Beleuchtung. Von F. Fischbach, Wiesbaden. — Die Architekten in ihren Beziehungen zur Innendekoration. Von L. Abel. — Zimmerdecken. Von H. Schliepmann

Kunsthandlung HUGO GROSSER, Leipzig.

Großes Lager von **Stichen** und **Photographien**, insbesondere der berühmten **unveränderlichen** Photographien nach Gemälden, von **Ad. Braun & Co. in Dornach.**

Schönster Zimmerschmuck.

Einrahmungen jeder Art in **Rahmen für die Wand** und in **Klapprahmen für Salonstaffeleien** zum Wechseln d. Bilder.

[413



Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in **Frankfurt a. M.**, Kunstauktionsgeschäft gegr. 1869.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie compl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W., Potsdamerstrasse 3. **Josef Th. Schall.**

312]

Alte Kupferstiche,

Radirungen, Holzschnitte etc. etc. — Kataloge franko und gratis durch
Übernahme von Auktionen. **HUGO HELBING, MÜNCHEN** — Christofstrasse 2. —

Kunstauktion von C. G. Boerner in Leipzig.

Donnerstag den 12. November 1891.

Mehrere wertvolle Sammlungen
von **Kupferstichen, Radirungen** und **Holzschnitten** alter und neuer Meister, darunter reiche Werke von Chodowiecki, Dürer, Ostade, Rembrandt, Ridinger und Ludwig Richter.
Handzeichnungen und **Aquarellen** meist neuerer Meister, darunter Kapitalblätter von Eibner, Führich, Preller, Richter, Schnorr, Schwind etc.

Katalog gratis zu beziehen von der

Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig. [418

Neue Kunstblätter [419

aus

Julius Schmidt's Kunstverlag in Florenz.

S. Botticelli's Frühling.

Äußerst klar reproduzirte Photogravüre. 26 Japandrucke vor d. Schrift (23><36 cm) à 20 M., Chinadrucke à 12 M.

A. del Sarto's St. Johannes (Pitti).

Photogravüre (40><29 cm.) vor der Übermalung des Originals.
Drucke vor der Schrift à 16 M.
Chinadrucke à 12 M.

Neudrucke von:
Florentino Rosso's

Engel, die Mandoline spielend,

nach dem Original in den Uffizien.
Fra Bartolommeo's

Engel, die Laute spielend,

nach dem Original in Lucca.
Röteldrucke (18><22 cm) à 3 M.
Sepia-Chinadrucke à 5 M.

Leonardo da Vinci's Engel

aus Verrocchio's Taufe.
Handkolorirte Photogravüre in schwarzem Passepartout à 10 M.

☞ Zu beziehen durch alle grösseren Kunsthandlungen.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.
Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Raffael und Michelangelo.

Von **Anton Springer.**

Zweite verbesserte Auflage in 2 Bänden. gr. Lex.-8. Mit vielen Illustrationen. Engl. kart. 21 M., in Halbfranz 25 M., in Liebhaberbänden 28 M.

Dürer.

Geschichte seines Lebens u. seiner Kunst.

Von **Moriz Thausing.**

Zweite verbesserte u. vermehrte Auflage. gr. Lex.-8. Mit vielen Illustrationen. Engl. kart. 20 M., in Halbfranz 24 M. in Liebhaberbänden 28 M.

Holbein und seine Zeit.

Von **Alfred Woltmann.**

Zweite verbesserte u. vermehrte Auflage. Mit Illustrationen.
Brosch. 13 M., geb. in engl. Leinw. M 15.50.
Der zweite Teil dieses Werkes (Exkurse, Katalog der Werke) ist gänzlich vergriffen.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und ARTHUR PABST
WIEN — KÖLN
Heugasse 58. — Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 4. 5. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE DRITTE MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNG.

VON *ALFRED GOTTHOLD MEYER.*

Fortsetzung.

Die *englische* Abteilung trug diesmal einen anderen Charakter als im Vorjahr. Es fehlten ihr die zahlreichen Erscheinungen aus den vornehmsten Gesellschaftskreisen, welche schon durch die nationale Eigenart in Physiognomie und Tracht aufzufallen pflegen. Ihr Lieblingsmaler *Hubert Herkomer* hatte nur eine winzige Zeichnung ausgestellt, eine ländliche Scene, in der das natürliche Vorbild in ähnlicher Weise idealisirt und der Stallgeruch gleichsam parfümirt erscheint, wie auf der in Berlin befindlichen Dorflandschaft: „Our village“. Der Kreis Herkomerscher Gestalten war nur durch *Ochardsons* mit ihrem Kinde scherzende Mutter — ein koloristisch höchst vornehm in sattem Gelb und Schwarz gehaltenes Bild — *Gregory's* „Ende der Soiree“ und *Roussels* Modeherren vertreten, die auf den ganz glatten blauen oder rötlichen Hintergrund tiefschwarze Schlagschatten werfen. An Stelle Herkomers hatten in diesem Jahre *J. R. Reid, J. Hubert Vos* und *Dudley-Hardy* die Führung. Reid war reicher als je vertreten, vielleicht zu reich! Seine 32 Aquarelle und Pastelle ermüdeten ein wenig. Sie offenbaren die nivellirende Wirkung einer individuellen künstlerischen Mache. Reid sieht die gleichen prächtigen, aber stellenweis an Porzellanmalerei erinnernden blauen, weißen und rotbraunen Farben, welche das auf zehn Schritt erkennbare Wahrzeichen seiner Palette bilden, ebenso im bayerischen Gebirgsland von Oberammergau, wie in den englischen und schottischen Küstengegenden. Ein Virtuos, oder besser ein Meister der Technik bleibt er freilich auch in der dürftigsten Skizze, ein echter Farbenpoet und ein klassischer Erzähler aber doch nur in seinen bei aller Breite der Pinselführung bis in's Kleinste sorgsam studirten Genrestücken aus dem Strandleben, unter denen diesmal wohl das große Gemälde „Die Schmuggler“ den Preis verdiente. — Ein Künstler von bedeutendem Können und seltener Kraft und Vielseitigkeit ist *J. Hubert Vos.* Auch er ist Freilichtmaler und Poet zugleich. Schon aus seinem überlebensgroßen Selbstporträt, das wie in Luft und Licht gebadet erscheint, spricht der scharfe, geistvolle Beobachter. In dem Studienkopf eines Greises mit den durchgeistigten Zügen stellte er sich Herkomer zur Seite. Aber Herkomer wäre niemals im stande, ein Bild wie „Das Altweiberhaus zu Brüssel“ zu malen. Das schlichteste Motiv in schlichtester, völlig objektiver Wiedergabe! Der kahle, durch drei große Fenster der Rückwand so kalt und gleichmäßig beleuchtete Raum mit seinem dürftigen Mobiliar; die alten Frauen auf den Bänken ringsum, strickend, schwatzend, schnupfend; im Vordergrund der mit Sand bestreute Backsteinfußboden — das ist alles an sich so wenig anziehend, ja langweilig, und dennoch ist es ein Stimmungsbild von seltener Wahrheit, und schaut man länger hin, dann erzählt jede einzelne von diesen alltäglichen Gestalten eine lange Geschichte voll Leid und Lust und schließt mit einem dankbaren Blick auf ihre jetzige Umgebung, die dann auch für den Beschauer trotz der schmucklosen Mauern in eine freundliche Zufluchtstätte verwandelt scheint. Dabei ist dies Bild ein Meisterstück auch in der technischen Behandlung, in der breiten, kecken Malweise. In gleichem

Sinne ist auch die kleinere Interieur- und Charakterstudie aus dem Fischerleben. Der *Poet* aber kam am eindringlichsten in der melancholischen Parklandschaft aus St. Cloud zum Wort, wo die kopflose Statue und der verwahrloste Brunnen mit dem Herbstwind Zwiesprache tauschen. — Am seltsamsten mutete uns in diesem englischen Saal, wo man sonst meist den aristokratischen Erscheinungen der oberen Zehntausend begegnete, *Dudley Hardy's* schon bekanntes Kolossalgemälde „Obdachlos“ an. Ein grauenerregendes Bild, diese verkommenen Gestalten, wahre Charaktertypen modernen Elends, die, von physischer Ohnmacht bezwungen, hier in Straßenschmutz und Nebel zu Füßen des Sphinxkolosses liegen — ein furchtbarer Anblick, wie er in Wirklichkeit wohl nur wenigen unter den Beschauern zu teil wird — und dennoch ein alltäglicher! Es ist ein soziales Tendenzstück, fruchtbar aber wird es nur für den Maler, der in der Beleuchtung und in der Wiedergabe der ganz ungewöhnlichen Stellungen Beobachtungstalent und technisches Können in ungewöhnlichem Grade entfaltet hat. Dass er seine Fähigkeiten, insbesondere seine Begabung für das Gebiet der koloristischen Stimmungsmalerei, auch im Dienst anziehender Stoffe bewährt, zeigte am besten die kleine virtuose Interieurstudie: „Träumen“. Beiläufig sei hier hervorgehoben, dass die Bilder, welche das alte Lied vom Leiden variiren — ich nenne nur die Arbeiten von *Leo von Aken*, *H. A. Brendekilde*, *J. Becker-Gundahl*, *H. O. von Saß* und *Karl Wibmer* — auch in diesem Jahre selten blieben.

An reizlosen Freilichtstudien mit anspruchsvollem Titel fehlte es freilich nicht gänzlich — man denke beispielsweise an *Heinz Heims* „Pfründnerwahl“. Das beste Gegengewicht boten hier meist die *Italiener*, aber dasselbe wirkte durch stete Wiederholung der gleichen, eben *nur* erfreulichen Stoffe, Farben und Gestalten allgemach ermüdend. Die liebenswürdigen, aber süßlichen Bilder *Vinea's*, *Andreotti's* und *Chierici's* verschwanden in diesem Jahr neben den interessanten Vertretern der „neuen Schule“, die besonders aus der Mailänder Ausstellung jetzt in den Münchener Salon übergesiedelt waren. Am selbständigsten trat zweifellos *Giovanni Segantini* auf, nicht nur in seiner eigenartigen Technik — eine harte, strichelnde Malweise, die etwas an *Bonnat* gemahnt — sondern auch in seiner Auffassung der erwählten Stoffe. Seine vier in München ausgestellten Bilder — „Die Mutter“, „Die Hirtin“, „Die Spinnerin“, vor allem aber das Gemälde „Ein Rosenblatt“ — erscheinen wie Momentaufnahmen, aber sie sind sehr wohl durchdacht und „komponiert“ und völlig individuell. In der Technik kommt ihm *Cairati* am nächsten, in der künstlerischen Eigenart jedoch *A. Feragutti*, dessen großes Arbeiterbild dem Gemälde *Dudley-Hardys* ein kerngesundes soziales Tendenzstück gegenüberstellt. Demselben Künstler und seinem Landsmann *Rietti* dankte die Ausstellung zwei ihrer besten Frauenporträts. Wenn man sich an den Herolden italienischer Frauenschönheit bei uns ein wenig satt gesehen hat, so birgt die italienische Landschaft Jahr für Jahr den gleichen ewig neuen Zauber. Und die Italiener wissen ihn in der That auch mit stets neuer Liebe und weit abwechselungsreicher als die weiblichen Reize wiederzugeben. Das bezeugten denn auch in München die Bilder eines *Bazzaro*, *Belloni*, *Bezzi*, *Ciardi*, *Fragiacomo*, *Filippini*, *Gignous*, *Gola*, *Rossi*, *Tommasi*, *Zanetti*, *Zezzos* glänzend. — Des stofflich Neuen bot die italienische Abteilung nur wenig. Der junge *Giulio Aristide Sartorio*, der im vorigen Jahr in der Riesenleinwand „Die Söhne Kains“ ein Achtung gebietendes Wollen bei freilich noch ungeschultem Können bekundete, hatte diesmal ein bescheidenes aber auch besser durchgeführtes Werk ausgestellt, ein „Bacchanal“ mit reiz- und temperamentvollen antiken Gestalten. *Laurenti's* „Parzen“ sind jedenfalls weit origineller und kraftvoller als ihre formenschönen Rivalen unseres Paul Thumann, während *Canconi's* Märchenbild Anmut und Idealismus der englischen „Praeraffaeliten“ teilt. Glückliche Motive aus dem realen Leben behandelten *Carcano*, *Tito* und *de Stefani*, Carcano die tragikomische Aufregung, in welche wackere Bauern durch einen fallenden Luftballon versetzt werden — er nannte sein Bild „Fortschritt und Unwissenheit“ — Tito eine ernsthaft-tragische „alte Geschichte“, einen Ehezwist, *de Stefani* eine Gerichtsscene. — Wie in der Landschaft, so sind die Italiener auch im Genre am anziehendsten, wenn sie echt und rein national bleiben. So köstliche Genrestücke, wie sie der Berliner Ausstellung aus der Königlichen Galerie zu Monza in den Werken *Paolo Michetti's* übersandt worden waren, besaß der Münchener Salon freilich nicht, aber die liebenswürdigen und trefflich gemalten Bilder *Milesi's*, *Dall' Occa Bianca* und *Pio Joris* vertraten auch diese Gattung in hervorragender Weise. —

Wie ich bereits eingangs hervorhob, hatten auch die *Spanier* ihr Bestes nach Berlin gesandt. Ich habe hierbei weniger die umfangreichen Historienbilder im Sinn, deren auch München an den

akademischen Studien von *Hidalgo de Caviedes* [„Rhea Silvia“], *Maura y Montaner* [„Fulvia und Mark-Anton“] und *Munoz-Degrain* [„Die Liebenden von Fernel“] eine weitaus genügende Anzahl besaß, als die kleinen Kabinettstücke, die in ihrer leuchtenden Farbenpracht seit einigen Jahren in unseren Ausstellungen ein so willkommenes Gegengewicht gegen die Graumalerei bieten. *Benlliure y Gil* glänzte diesmal in Berlin; seine frühere Rolle in München hatte *José Villegas* übernommen, dessen „Letzte Augenblicke eines Stierkämpfers“ zweifellos zu den besten Bildern der Ausstellung zählte. Ebenbürtig ist ihm *Galofre y Giménez* in seinem „Andalusischen Fest“: die winzigen Figürchen der geputzten vorwärts stürmenden Reiter sind von unübertrefflicher Lebendigkeit und Schöpfungen einer virtuosen Kleinmalerei, die selbst den Vergleich mit einem „Meissonier“ nicht zu scheuen braucht. Ähnliches gilt von *Viniegra y Lasso's* „Ehekontrakt“. Das einzige unter den größeren Bildern, welches neben diesen naturwahren Farbenmosaiken bestand, ist *Martinez Abades* stattliche Momentaufnahme „Wegzehrung an Bord.“ — Die Landschaft als solche hat Spaniens nationaler Kunst kaum je bedeutsame Stoffe gewährt, in München fand ihr koloristischer Reiz in *Rodriguez y Garcia* und ihr bisweilen so melancholischer Ernst in *Ramós Artal* verständnisvolle Interpreten. Am wenigsten national ist *Louis Jimenez.* Er hat die Traditionen *Fortuny's* an den Ufern der Seine vergessen, aber keineswegs zum Schaden seiner Kunst. Wie im Vorjahr zu seiner „Visite im Krankenhaus“, so entlehnte er auch diesmal seinen Stoff dem modernen Paris. Sein „Trödelmarkt im Temple“ ist reich an gut beobachteten Figuren und ein Hauptstück der Freilichtmalerei: — freilich der *nüchternen!* —

Bezeichnenderweise trugen das am ausgesprochensten nationale Gepräge in diesem Salon nicht die Säle der *romanischen*, sondern diejenigen der *nordischen* Kunst. Vor allem die Abteilung der *Norweger!* Freilich wird man nicht behaupten können, dass sie deshalb allgemeingültig zu den anziehendsten Gruppen der Ausstellung gehörten. Das an Tonmalerei und Farbenharmonie geschulte Auge fühlte sich vor dem grellen harten Kolorit in dem norwegischen Saal zuvörderst verletzt. In der Naturauffassung der Norweger steckt etwas von ihrer derben, urkräftigen Lebensart: Poesie konnte man ihren Malereien hier am wenigsten nachrühmen. Man sehe *Werenskiold's* „Bauernbegräbnis“ und *Egolf Soot's* „Willkommen“ und die Volksschilderungen *Gustav Wentzel's!* Auch in den Landschaften von *Gunna Berg, Diriks, Glörsen, Holmboe, Kolkstoe, Munthe, Skredsvig, Sorensen, Ström* ist stimmungsvolle Auffassung an sich kaum nachweisbar, aber der landschaftliche Charakter mit seinen gewaltigen Kontrasten übt auch in diesen so ganz objektiv-realistischen Wiedergaben seine volle Wirkung. Poet unter den norwegischen Landschaftern ist im Grunde nur *Fritz Thaulow.* Wohl nie zuvor ist Schnee und Eis an sich, ohne den Kontrast zu ihrer bleibenden Umgebung, koloristisch so wirksam dargestellt worden, wie auf den Bildern dieses Norwegers. Weiß auf Weiß zu malen, gilt als eine der schwierigsten Aufgaben malerischer Technik: glänzender als Thaulow vermag sie keiner zu lösen! Die flockige Masse schmelzenden Schnees, die der Fuß in der Schneefläche zurückgelassen hat, giebt er in greifbarer Natürlichkeit wieder, auf seinen Schneefeldern ruht winterliche Frische, vor seinen Eisschollen glaubt man das Geräusch der fallenden Tropfen zu vernehmen, und seine Wellen — man betrachte vor allem das vom Prinzregenten angekaufte Bild: „Am Ufer“ — sind in rastloser Bewegung. Aber Naturwahrheit und virtuose Exaktheit bleiben bei Thaulow nur Mittel zum Zweck. Seine Landschaften sind niemals nüchterne Momentaufnahmen, vielmehr stets Stimmungsbilder und vor der Kraft ihrer farbigen Wirkung vergisst man, dass der koloristische Effekt meist nur durch die Nüancen von Weiß und Grau erzielt wird. Mit reicherer Palette arbeitet *Eilif Petersen,* der in München zwei treffliche Abendlandschaften ausstellte. Auch *Otto Sinding,* der nicht müde wird, das Spiel des Sonnenlichts auf nackten jugendlichen Gestalten zu studiren, hatte diesmal einige stimmungsvolle Landschaften gesandt. —

Verhältnismäßig neu, weil in unserer Ausstellung bisher selten reich vertreten, sind die Arbeiten der *Dänen.* Ihr Kennzeichen ist nüchterner Realismus, der am schärfsten in ihren „Interieurs“ hervortritt. Da ist kaum eine Spur von dem malerischen Helldunkel und von der warmen Färbung, welche die holländischen Bilder dieser Gattung so anziehend machte! Ganz auffällig herrscht die blaue Farbe vor. Ein blauer Anstrich der Wände mag ja aus praktischen Gründen vielfach von Nutzen sein, seine gewissenhafte Übertragung auf die Leinwand aber ist wenig anziehend. Landschaften waren fast gar nicht vertreten, um so besser aber das Tierstück durch *Haslund* und *Mols.* Das Hervorragendste jedoch bot die Figuren- und — die Genremalerei. Hier ist an erster Stelle *Peter Severin Kroyer* zu nennen. Er hat es glänzend verstanden, sein Gemälde „Komiteesitzung der französischen Ausstellung

in Kopenhagen“ über das Niveau eines nach Einzelphotographien zusammengestellten Gruppenbildes zu erheben. Die einzelnen Figuren — nicht nur gefeierte Namen der französischen Malerei, sondern auch interessante und malerische Köpfe! — posiren nicht, sondern sind zwanglos zu einander in Beziehung gesetzt, wie in den besten holländischen Regentenstücken. In ähnlicher Weise, freilich mit dramatischer Zuspitzung, hat der Belgier *Henry Luyten* die gleiche Aufgabe — „Eine Antwerpener Künstlerversammlung“ — auf seinem Berliner Bilde behandelt. — Aber nicht nur der sinnfällige Ausdruck geistiger Teilnahme am gleichen Gegenstand verbindet diese zahlreichen Einzelporträts zu einer in sich geschlossenen Gruppe, sondern vor allem auch die einheitliche *malerische* Haltung. Wie Kroyer auf seiner in Berlin befindlichen „Musikalischen Soiree“ die reiche Kerzenbeleuchtung eines kleinen, von vielen Menschen gefüllten Raumes ganz meisterhaft wiedergab, so hier das durch grüne Schirme abgeblendete Licht zweier niedriger Lampen. Ganz mustergültig ist dies studirt, und gleich mustergültig ist die Plastik der einzelnen Gestalten! Die letztere giebt auch der inhaltlich weniger reizvollen „Soirée in der Glyptothek von Ny Karlsberg“ Bedeutung. — Weit anspruchsloser und weniger modern ist *Sundt-Hansen's* Gemälde „Leichenfeier an Bord“, ein ernstes, äußerst sorgfältig durchgearbeitetes Sittenbild; gleichfalls anspruchslos in der Farbe, aber um so prächtiger in der Charakteristik jeder einzelnen Figur sind die Genrestücke von *Axel Helstedt.* Auch ihr Stoff — „Das Wartezimmer eines Arztes“, und die „Vorlesung eines jungen Landgeistlichen vor einem Damenzirkel“ — ist ungemein glücklich. Besonders das letztgenannte Bild zeigte bei allem scheinbaren Ernst, mit dem die hausbackene Würde der mehr oder minder ältlichen Zuhörerinnen geschildert ist, dass dem Künstler der Schalk im Nacken sitzt. —

Ungewöhnlich reich an berühmten Namen und an guten Bildern war die Abteilung der *Belgier.* Ihr dankte die Ausstellung ihre hervorragendste Landschaft — *Courtens'* großes Gemälde „Der goldne Regen“ — die besten Tierstücke — Arbeiten von *Henriette Ronner, Kornel van Leemputten, Charles van den Eyken* — und auf den inhaltlich so anspruchslosen Bildern von *León Brunin*: „Der Retoucheur“ und „In der Garderobe“ die glänzendste Stoffmalerei. — *Courtens* ist als Maler sicherlich ganz modern. In der Nähe gesehen zeigen seine Gemälde ein unverständliches Farbenmosaik, oder besser — Relief, denn die Farben sind unvertrieben und zum Teil mit dem Spatel so stark aufgetragen, dass sie auf der Fläche merkliche Erhöhungen bilden. In der Gesamtwirkung aber birgt diese scheinbar so derbe Mache den Reiz der feinsten Stimmungsmalerei und gleichzeitig eine bei modernen Landschaftern selten gewordene Größe und Kraft der Auffassung. Schon das winzige Bildchen „Ex voto“ bezeugt dies. Auf kahlem Hügel zwischen zwei Bäumen ein einsames Kruzifix — aber wie saust der Wind an dieser Stätte, und welch' eigenartige Melancholie ruht auf dem Ganzen! Auch sonst herrscht diese Stimmung vor. Das Seestück „Die Nacht“ zeigt nur tiefdunkle, dem Beschauer entgegenrollende Wellen, über deren Kämme der Mond einen fahlen Schimmer breitet. Drei andere Bilder heißen: „Sturm“, „Regenwetter“, „Herbst“. Auch jenes Hauptstück ist eine Herbstlandschaft, diesmal aber ohne Schwermut: fröhlich blickt der Himmel durch die Baumkronen, die ihren Schmuck langsam im „goldnen Regen“ zur Erde herabsenden. Die Hauptaufgabe des Künstlers war hier eine ähnliche, wie sie sich im Vorjahr *Paul Höcker* auf seinem an gleicher Stelle befindlichen Gemälde „Die Nonne“ gestellt hatte: Ausblick auf einen breiten Pfad, der sich in gerader Richtung vor dem vor der Mitte der Bildfläche stehenden Beschauer öffnet; Ausblick auf sein scheinbares Ende in duftiger Ferne; reiche Schlaglichter bei einheitlicher koloristischer Stimmung. — Bei Höcker war es Sommersonnenlicht, welches das Blattgrün bläulich färbte, bei Courtens vergoldet die Herbstsonne Laub, Stämme und Pfad; bei Höcker fand die landschaftliche Stimmung in einem einsam träumenden Menschenkind Widerhall; Courtens schildert die Natur ohne Staffage, bleibt darum aber nicht minder wirkungsvoll. — Die Belgier hatten auch sonst gute Landschaften gesandt, ich nenne nur die zahlreichen Skizzen von *De Haas* und die Seestücke von *Adrien Le Mayeur* und *Paul-Jean Clays,* Courtens aber bleibt unerreicht. — Die belgische Historienmalerei klassischen Stiles fehlte diesmal: *de Vriendts* sehr sorgsam studirtes Genre- und Kostümbild: „Unterhaltung der Prinzessin“ repräsentirte sie doch nur unzureichend. Um so schärfer zeigt sich der Realismus der jüngsten belgischen Schule in *Henry Luytens* großem Gemälde: „Der Streik“. Es hing am gleichen Ort, wo im vorigen Jahre *Alfred Roll* das Martyrium, aber zugleich die imponirende Schaffenskraft moderner „Massenarbeit“ vor Augen führte. Nicht minder beredt schilderte Luyten diesmal das letzte, furchtbarste Ergebnis jenes Martyriums, die gleiche Kraft, irre geleitet und zu zerstörender Ge-

walt entfesselt. In wilder Hast drängen sich die Blusenmänner um ihren Rädelsführer und die rote Fahne; soeben hat man ein blutiges Opfer ihrer Sache aus dem Getümmel getragen. Alles schreit, brüllt durch einander. Erhobene Fäuste, verzerrte Gesichter — es ist ein Bild vertierter Raserei, wiedergegeben mit der brutalen Wahrheit eines Zola. Luyten hat sich mit diesem Gemälde und seiner Berliner Komiteesitzung einen unanfechtbaren Platz unter den hervorragenden Vertretern der neuen Schule gesichert. Auch *Alexander Struys* ist zu ihnen zu zählen, während *Karl Nys* die Reihe ihrer auf Abwege geratenen Experimentatoren vermehrte. Ganz eigenartig muten in dieser inhaltlich wie formell und technisch revolutionären Umgebung die vornehmen Porträts an, in denen Luytens älterer Landsmann *Vauters* hier seinem Rufe Ehre machte. —

Wenige schroffe Gegensätze walteten in der *holländischen* Abteilung. Der Name *Josef Israels* ist bereits zu einem Schlagwort für eine ganz bestimmte koloristische Stilistik geworden, die näherer Schilderung an dieser Stelle kaum noch bedarf. Sein Helldunkel, welches immer erfolgreicher das Studium Rembrandts verrät, wirkt im Gegensatz zu den oft so verletzenden Farbendisharmonien in anderen Sälen äußerst wohlthuend. Auch durch seine Stoffe weiß Israels jetzt zu fesseln. Freilich schildert er mit einer gewissen Vorliebe das Proletariat seiner Heimat, und zeigt uns auch in seinen „Frauen von Zandvoort,“ und „aus Scheveningen“ reizlose, in Sorge und Arbeit verkommene Gestalten, aber daneben finden sich so anziehende Genrebilder, wie „der Trost der Großmutter.“ „Vaters Liebling“ und „Am Strande,“ von denen besonders die beiden letzteren an Liebenswürdigkeit den Schöpfungen eines *Eduard Meyerheim* nicht nachstehen. *Albert Neuhuys* und *Christoffle Bisschop* sind auf gleichem Wege. Der erstere weiß den an sich keineswegs schönen Zügen einer jungen Holländerin, die ihr schlafendes Kind in den Armen hält, den Zauber innigsten Mutterglücks zu verleihen, und Bisschop überträgt den Wohlklang einer Liebeswerbung in eine nicht minder verständliche Harmonie von Licht und Farben. — Quantitativ äußerst stattlich waren *W. Hamel* und der verstorbenen *Anton Mauve* in flott aufgenommenen kleinen Skizzen vertreten, deren Nüchternheit in der Nähe *Reid*scher Momentaufnahmen freilich stark fühlbar ward.

Parteilichkeit der Münchener für bestimmte Richtungen und Schulen machte sich in diesen Sälen der „Ausländer“ nicht geltend: Nach Maßgabe des allerdings vom Zufall abhängigen Angebotes schien alles zugelassen, wovon man irgend lernen zu können glaubte. — Parteilichkeit und Einseitigkeit wird der unbefangene Beschauer auch an der deutschen Hauptabteilung dieses internationalen „Salons“ nicht rügen können. Dass hier München selbst an der Spitze stand ist begreiflich und berechtigt. Selbst von den „Prinz-Regenten-Saal“ abgesehen, gab die Münchener Kunst hier die Signatur. Aber keineswegs lediglich die modernste Münchener Freilichtmalerei!

(Fortsetzung folgt.)

BÜCHERSCHAU.

Über das Museum zu Leipzig wird demnächst im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig eine glänzend illustrirte Luxuspublikation erscheinen, deren Text aus der Feder des Assistenten des Museums, Dr. *Julius Vogel*, stammt. Er behandelt auf Grund umfassenden Aktenmaterials, unter gleichzeitiger Berücksichtigung der Geschichte des Leipziger Kunstvereins die Entwickelung des Museums von seinen Anfängen bis zur Gegenwart, ein geschichtlicher Überblick, der schon um jener eigenartigen, durchgehends von dem gemeinnützigen Streben und von größter Opferwilligkeit der Leipziger Bürgerschaft getragenen Entwickelung willen, auch außerhalb Leipzigs ungeteiltes Interesse hervorrufen dürfte.

Die interessante Entwickelungsgeschichte ist begleitet von einer großen Fülle von Kunstblättern, welche eine Reihe hervorragender Stücke der Sammlung, u. a. Gemälde von van Eyck, Cranach, Wouter Knyff, Calame, Delaroche, Bellangé, Ludwig Richter, Andreas und Oswald Achenbach, Vautier, Gebhardt, W. Sohn, Defregger, Lenbach, Uhde, Toby Rosenthal, Böcklin, in vortrefflich gelungenen Nachbildungen zeigen. Es sind im ganzen 29 Kupferdrucke in dem Werke enthalten, nämlich 10 Radirungen nach Gemälden und eine Gesamtansicht des Museums von Alfred Krauße, und 19 Heliogravüren; außerdem sind im Text noch eine größere Anzahl von Abbildungen nach Gemälden und Skulpturen, ferner Pläne u. s. w. eingedruckt.

Das Werk wird im November in zwei Ausgaben erscheinen: mit Goldschnitt elegant gebunden mit Kupfern auf chinesischem Papier zum Preise von M 25, —, mit Kupfern auf weißem Papier, Einband ohne Goldschnitt M. 21, —.

TODESFÄLLE.

— *Der Kunstschriftsteller Dr. Paul Schönfeld* ist am 21. Oktober zu Berlin an den Folgen eines Selbstmordversuchs gestorben, den er infolge von geistiger Verwirrung verübt hat. Schönfeld hat sich in der kunstwissenschaftlichen Litteratur durch eine fleißige und verdienstvolle Monographie über Andrea Sansovino eingeführt und von seinen weiteren Studien auf dem Gebiete der italienischen Renaissance durch eine Reihe von Aufsätzen, die zum Teil in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ veröffentlicht worden sind, Rechenschaft abgelegt. Nach kurzer Thätigkeit als Konservator am Pfälzischen Gewerbemuseum in Kaiserslautern nahm er seinen Wohnsitz in Berlin, wo er sich journalistischer Thätigkeit widmete. Er ist 40 Jahr alt geworden.

KUNSTHISTORISCHES.

* *Ein angebliches Bild des Christoph Columbus von Lorenzo Lotto* ist in Venedig aufgetaucht und von da über Frankfurt a. M. nach Chicago übergeführt worden. Die Frankfurter Zeitung macht über das Gemälde folgende Mitteilungen, die wohl näherer Prüfung würdig und bedürftig sind: „Dem Frankfurter Generalkonsul der Vereinigten Staaten, Herrn Frank Mason, war es gelegentlich eines Aufenthaltes in Venedig zur Kenntnis gekommen, dass ein Porträt von Columbus sich seit 150 Jahren im Eigentum einer venezianischen Familie befinde, und als private Verhältnisse die letztere nötigten, sich von diesem Werke zu trennen, hielt Herr Mason es für eine patriotische Pflicht, Sorge dafür zu tragen, dass das Bild nach Amerika gelange, wo ein Originalporträt des großen Seefahrers bisher nicht existirte. Das Gemälde wurde für eine Privatsammlung in Chicago erstanden und wird auf der dortigen Weltausstellung zu sehen sein. Es zeigt Columbus als etwa fünfzigjährigen Mann mit gebleichtem Haar und wohlwollenden Gesichtszügen. Er trägt einen blusenartigen Kittel mit weißem Streifen am Halse und einen mit Pelz besetzten Mantel. Die rechte Hand hält eine Karte des neuentdekten Kontinents mit der damals geltenden Bezeichnung für Amerika: terra sanctae crucis; die Linke umfasst eine Sanduhr, die auf einem Gestell mit Büchern steht. Lorenzo Lotto hat das Bild mit der Bezeichnung, deren er sich häufig bediente: „Laurent. Lotus“ versehen. Ein Porträt des Columbus von Lotto ist bisher nirgends erwähnt worden. Vasari, Crowe, Burckhardt und Waagen führen es nicht auf, und auch Morelli, der mit den Arbeiten des Künstlers sehr vertraut war, scheint es nicht gekannt zu haben. Wie das Bild entstanden ist, darüber kann es nur Vermutungen geben. Der Lebensgang Lorenzo Lottos ist mit großer Genauigkeit festgestellt. Nur über die Zeit vom Jahre 1501 bis Oktober 1503 fehlt jede sichere Auskunft. Der Meister hatte Treviso verlassen, war in Rom und Mailand aufgetaucht, und man nimmt an, dass er sich damals einer päpstlichen Gesandtschaft an das spanische Hoflager in Granada, wo Columbus bis 9. Mai 1502 weilte, angeschlossen und bei dieser Gelegenheit das Porträt des Entdeckers aufgenommen hätte. Dieses Bild, das im Laufe der Jahrhunderte manchen Schaden erlitten, ist glücklich restaurirt und zeigt des Meisters koloristische Feinheit und die ihm eigentümliche Weichheit der Behandlung. Die Doppelporträts, die man von Lotto kennt, — in der Nationalgalerie zu London das Bild der beiden Ärzte della Torre aus Padua, im Museum zu Madrid das Bild eines Brautpaares, — sowie der Umstand, dass der seltsame Fensterabschluss des Hintergrundes auf dem Bilde des Columbus ganz unvermittelt in den Rahmen hineinschneidet, legen die Möglichkeit nahe, dass auch dieses Bild ursprünglich ein Doppelporträt gewesen. Unter den venezianischen Eigentümern galt es als Tradition, dass Lotto mit Columbus zugleich den Eingeborenen, den jener von seiner ersten Reise mit nach Spanien gebracht, gemalt habe und das Bild aus irgend einer Ursache zerschnitten worden sei.“

PERSONALNACHRICHTEN.

⊙ *Zum Direktor der schönen Künste in Frankreich* ist an Stelle Barroumets, der seine Entlassung genommen hat, der bisherige Kabinettschef im Ministerium des öffentlichen Unterrichts, *Henri Roujon*, ernannt worden. Er genießt den Ruf eines tüchtigen Verwaltungsbeamten. Außerdem hat er seine Befähigung für das neue Amt dadurch gezeigt, dass er in der „Revue Bleue“ scharfe Kunstkritiken unter dem Pseudonym *Ursus* veröffentlicht hat. Vor seinem Eintritt in die Beamtenlaufbahn (1876) war er Journalist gewesen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Über die zukünftige Gestaltung der Kunstausstellungen in Berlin hat die Akademie der Künste am 7. Okt. verhandelt. Der Verein Berliner Künstler hatte seinen Vorstand beauftragt, geeignete Schritte zu thun, um die jährlichen Ausstellungen, nachdem die letzte so erfolgreich gewesen war, der gesamten Künstlerschaft dauernd zu erhalten und dafür zu sorgen, dass der Akademie nicht wieder die Leitung übertragen werde. Der Vorstand des Künstlervereins hatte im August einen Bericht an das Ministerium verfasst und unter Klarlegung der Verhältnisse und der gemachten Erfahrungen das Ministerium ersucht, von jetzt ab die Leitung der Berliner Kunstausstellungen gänzlich in die Hände der Berliner Künstlerschaft zu legen. Der Minister hatte eine „objektive Prüfung des Gesuchs“ angeordnet, es fand aber, wie die „Vossische Zeitung“ berichtet, in der Sitzung der Akademie nur wenige Fürsprecher. Zwei Mitglieder erklärten sich gegen jede Ausstellung, im übrigen wollte man auch von einem internationalen Charakter der Ausstellungen nichts wissen, weil er der Berliner Produktion und Repräsentation schädlich sei. Es wurde als ein altes Vorrecht der Akademie in Anspruch genommen, die akademischen Ausstellungen mit dem bisherigen Charakter weiter bestehen zu lassen, bis dereinst einmal vielleicht der Akademie ein kleineres Ausstellungslokal am Platze des jetzigen Akademiegebäudes zu akademischen Eliteausstellungen in größeren Zwischenräumen zur Verfügung stehen würde und dann vielleicht die gewöhnlichen jährlichen Ausstellungen an die Künstlerschaft überlassen werden könnten. (Nach diesen Verhandlungen, die freilich noch nicht entscheidend sind, würde bis auf weiteres keine Veränderung der bisherigen Ausstellungsverwaltung zu erwarten sein. Indessen ist das letzte Wort noch nicht gesprochen, da auf die Auslassung der akademischen Körperschaft noch keine endgültige Entschließung erfolgt ist und dem Verein Berliner Künstler die letzte Instanz, die Berufung an den Kaiser, der den Bestrebungen des Vereins stets ein warmes Interesse gezeigt hat, noch offen steht. Von dieser Entscheidung wird es abhängen, ob die Berliner Kunstausstellungen wieder auf das frühere niedrige Niveau herabgedrückt werden sollen oder ob ein frischer Wind mit veralteten Einrichtungen aufräumen wird. Wir übersehen dabei keineswegs die Schattenseiten, die den vom Künstlerverein veranstalteten und geleiteten Ausstellungen nicht fehlen werden; aber feststeht die Thatsache, dass die Akademie der Künste in dem letzten Jahrzehnt nicht den Anforderungen entsprochen hat, die eine Weltstadt wie Berlin an große, auf die Dauer von Monaten berechnete Kunstausstellungen richten darf. Es handelt sich hier nicht um eine Machtfrage, sondern um einen Kampf um Sein oder Nichtsein: entweder die Akademie oder der Künstlerverein. Wenn letzterer noch mehr von der Lebenskraft in sich spürt, die er in der internationalen Kunstausstellung von 1891 offenbart hat, muss er den Kampf fortsetzen, gleichviel durch welche Mittel. In einer so günstigen Lage wie jetzt wird er sich schwerlich jemals wieder befinden. Die Red.)

DENKMÄLER.

H. A. L. Das von dem Bildhauer Professor *Andresen* entworfene *Böttgerdenkmal* in Meißen ist am 17. Oktober

enthüllt worden. Es besteht aus einer von der Firma Pirner & Franz in Dresden gegossenen Büste Böttgers, welche auf einem im Rokokostil gehaltenen Postamente aufgestellt ist. Am unteren Teile des Postamentes befinden sich zwei mit Rokokoornamenten verzierte Inschriftentafeln. Das Mittelstück desselben wird durch eine Porzellanplatte gebildet, auf der man das Porzellan als eine jugendliche, weibliche Gestalt aus Rauch und Flammen aufsteigen sieht. Zur Seite sind Malerei und Plastik in Kinder gestaltet verkörpert. Eine eingehendere Beschreibung des Denkmals und eine Schilderung der Enthüllungsfeier findet man in der 9. Beilage zum Dresdener Anzeiger vom 18 Oktober 1891.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

H. A. L. *Sächsischer Kunstverein.* Da der von dem Berichterstatter eingesandte Auszug aus dem Rechenschaftsbericht des sächsischen Kunstvereines auf das Jahr 1889 bei der Redaktion wegen Raummangels liegen geblieben war und erst in Nr. 2 dieses Jahrganges zum Abdruck gelangen konnte, beeilen wir uns festzustellen, dass inzwischen bereits der Rechenschaftsbericht auf das Jahr 1890 erschienen ist. Aus ihm geht die bedauerliche Thatsache hervor, dass in dem Rechnungsjahr 1890 die Mitgliederbeiträge wieder geringer geworden sind. Es sind nur 2609 Aktien, also 26 weniger als im Jahre 1889, in Umlauf gesetzt worden. Allerdings hat sich diese Zahl auf die Aufforderung hin, die das Direktorium an Bewohner der Stadt Dresden und der Umgegend gerichtet hat, wieder auf ungefähr 2700 gehoben. Trotzdem sieht sich das Direktorium zu folgender Klage, die wir als durchaus berechtigt bezeichnen müssen, veranlasst; „Die Bemühungen des Direktoriums können allein dem Kunstverein die wünschenswerte Vergrößerung seiner Mitgliederzahl und seiner Wirksamkeit nicht verschaffen, sondern es muss immer aufs neue der Beistand der Vereinsmitglieder wie der Dresdener Künstlerschaft selbst angerufen werden. Würde die letztere durch vermehrte Beschickung der Ausstellung des Kunstvereins den Besuch desselben anziehender, die Auswahl für Käufer von Kunstwerken reicher gehalten, so würde es dem Kunstverein an Mitgliedern und an Absatz für die darin ausgestellten Kunstwerke nicht fehlen. . *Die größte Anspannung aller Kräfte thut not, will Dresden nicht als Kunststadt von anderen deutschen Städten völlig in Schatten gestellt werden.*“ Hoffentlich wird diese eindringliche Mahnung des Direktoriums ihre Wirkung nicht verfehlen. Eine entschiedene Wendung zum Besseren dürfen wir aber erst nach Vollendung des Neubaues der Akademie und des Kunstausstellungsgebäudes erwarten, die unseres Wissens für das Jahr 1893 geplant ist. Nach einer Mitteilung des königl. Ministeriums des Innern soll von diesem Zeitpunkt ab dem Kunstverein ein Teil der Räume im Hauptgeschoss des Kunstausstellungsgebäudes überwiesen und Vorsorge getragen werden, dass auch während der Zeit der akademischen Ausstellungen die Ausstellung des Kunstvereins nicht wie bisher geschlossen zu werden braucht. Von dem im Jahre 1891 ausgestellt gewesenen Kunstwerken wurden 26 an Private für zusammen 4520 M verkauft. Der Kunstverein selbst erwarb 77 Kunstwerke, darunter 4 Ölgemälde, für 19161 M. Der gesamte im Jahre 1890 erzielte Absatz belief sich also auf 23681 M. Dazu kommen noch 15 für 3870 M. auf der letzten Dresdener Aquarellausstellung erstandene Kunstwerke und eine Anzahl Prachtwerke und Kupferstiche, so dass im ganzen 23904 M. 40 Pfg. für Verlosungsankäufe verausgabt wurden. Erfreulich erscheint der wachsende Besuch der Ausstellungen durch Nichtvereinsmitglieder. Die Einnahme aus den Eintrittsgeldern beliefen sich auf 1809 M. 50 Pf., d. h. 3619 Personen besuchten außer den Mitgliedern und ihren Angehörigen den Kunstverein, eine Ziffer, die sich gegen die des Jahres 1889 um 701 erhöht hat.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

z. *Aus Mainz.* Im Laufe dieses Jahres ist der künstlerische Nachlass des Malers *Philipp Veit*, so weit nicht schon früher einzelne Stücke daraus nach Berlin, Frankfurt a. M. u. s. w. verkauft worden waren, in den Besitz hiesiger Stadt, der letzten Stätte von Veits Thätigkeit, übergegangen, Dieser noch immer sehr reichhaltige Nachlass ist nun geordnet und seit gestern im Akademiesaale des kurfürstlichen Schlosses zur Ansicht ausgestellt. Er enthält neben einzelnen Öl- und Aquarellmalereien eine große Anzahl Handzeichnungen Veits, mehr oder weniger ausgeführt, Entwürfe zu seinen Schöpfungen und Varianten zu denselben, aufgenommen an den Hauptorten seiner Wirksamkeit, in Wien, Rom, Frankfurt a. M. und Mainz. Insbesondere sind verschiedene Bildnisse und Gewandstudien sowie zwei Selbstbildnisse zu erwähnen, von welchen dasjenige aus dem Wiener Aufenthalte des angehenden Künstlers zu den interessantesten Stücken der Sammlung gehört.

AUKTIONEN.

Wy. *Die Kunsthandlung Amsler & Ruthardt in Berlin* versendet einen Katalog von Kupferstichen, die in ihrem Lokale am 23. November versteigert werden sollen. Der Katalog ist sehr reich, er umfasst über 2700 Nummern. In der ersten Abteilung, welche die reichste ist, sind Radirungen, Stiche und Holzschnitte alter Meister aller Schulen enthalten, darunter viele seltene und treffliche Blätter; einige Meister sind sehr reich vertreten, wie von Deutschen namentlich Dürer, die Kleinmeister (darunter insbesondere H. S. Beham), Glockendon, Pencz, Israel von Meckenem, Schongauer, der Meister M. Z., gewöhnlich Zasinger genannt, Zwoss und von späteren Dietrich, Hollar und G. F. Schmidt. Viele Seltenheiten des 15. Jahrhunderts sind durch Heliogravuren ersetzt. Von Italienern ist D. Campagnola, von Franzosen Edelinck hervorzuheben; die niederländischen Schulen haben viele interessante Stiche nach P. Brueghel dann eine reiche Auswahl von Rembrandt, aus van Dyck's Ikonographie, viele der zarten Stiche der Familien van der Passe und Wierix beigesteuert. Die zweite Abteilung bringt Schabkunstblätter, wobei einzelne sehr seltene aus der ersten Zeit dieser Kunstgattung, wie von Bickart, von Eltz und andere. In der dritten Abteilung sind dann die modernen Meister mit ihren Werken berücksichtigt. Den Schluss des Katalogs bilden Kupferwerke und Bücher über Kunst, als notwentige Handbücher für Kupferstichsammler.

ZEITSCHRIFTEN.

Repertorium für Kunstwissenschaft. XIV. Band 6. Heft.
Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluss des 14. Jahrhunderts. (Forts.) Von Eduard Dobbert. — Die Prager Karlsbrücke und ihr Einsturz am 4. September 1890. Von Joseph Neuwirth. — Vom Dom zu Schleswig. Von Doris Schnittger.

Die Kunst für Alle. 1891. Heft 3.
Carl Müller. (Schluss). Von Leopold Kaufmann. — Altes, ewig Neues. Von Herman Helferich. —

Allgemeine Kunstchronik. 1891 Nr. 22.
Die Sammlungen des kunsthistorischen Hofmuseums. Von Alfred Nossig.

L'Art. 1891. Nr 657.
Un art, une école. Von Edmond Bonnaffé. — Le musée Frédéric Spitzer et son catalogue. (Fortstzg.) Von Marc Bessières.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN Heugasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 5. 19. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

THEODOR GROSSE.

Der am 12. Oktober zu Dresden verstorbene Maler Theodor Grosse war einer der letzten deutschen Künstler, der in der Pflege der von Cornelius und seinen Jüngern auf den Schild erhobenen monumentalen Malerei die Hauptaufgabe seiner Kunst erblickte. Er legte wie seine Vorgänger den Hauptnachdruck auf die Erfindung und bevorzugte bei ihrer Ausführung die Schönheit der Linie; doch hatte er sich wenigstens insofern den modernen Anschauungen genähert, als er sich nach Kräften auch die farbige Durchbildung seiner Gestalten angelegen sein ließ und sich den koloristischen Bestrebungen der Gegenwart nicht feindlich gegenüberstellte. Geboren zu Dresden am 23. April 1829, besuchte er die Akademie seiner Vaterstadt, an der er sich seit dem Jahre 1843 als Bildhauer ausbildete, bis er seit dem Jahre 1847 unter dem Einflusse E. Bendemanns sich der Malerei zuwandte. Er hatte dabei solches Glück, dass bereits sein erstes größeres Werk, die im Jahre 1852 vollendete „Leda mit dem Schwan" für die Dresdener Galerie angekauft wurde. Bald darauf erteilte ihm Bendemann den Auftrag, ihm bei der Ausführung seiner Malereien im Königlichen Schlosse zu Dresden zu helfen. Die erste größere monumentale Aufgabe, die Grosse zur selbständigen Durchführung übertragen wurde, waren Dekorationsbilder en grisaille für den Fries des Venetianersaales in der neuen Dresdener Bildergalerie. Er malte hier eine Venetia, die der Madonna und dem Heiligen Markus die bildende Kunst zur Huldigung vorführt, und die Vermählung des Dogen mit dem Meere. Während der Jahre 1855 bis 1858 finden wir Grosse auf dem gräflich Solmschen Schlosse zu Wildenfels an der Mulde mit der Ausführung enkaustischer Wandbilder aus der Geschichte des gräflichen Hauses beschäftigt. Diese Arbeiten gefielen den maßgebenden Kreisen so sehr, dass Grosse das akademische Stipendium zum Besuche Italiens verliehen wurde. Er machte sich aber noch im Jahre 1858 auf den Weg und hielt sich zuerst längere Zeit in Florenz auf, wo er, wie später in Rom, namentlich die großen Meister der Renaissance studirte. In Rom entstanden die Anfänge eines im Jahre 1862 vollendeten Ölgemäldes: „Abraham, Sarah und die drei Engel", das sich im Besitz der Frau Dr. Seeburg in Leipzig befand. In Leipzig bot sich ihm dann Gelegenheit zu einer umfassenden monumentalen Schöpfung, die man wohl als das Hauptwerk seines Lebens bezeichnen darf. Es gelang ihm, im Jahre 1862 bei der von dem Leipziger Kunstverein ausgeschriebenen Konkurrenz um die Ausmalung der östlichen Loggia des dortigen Museums den ersten Preis zu erringen und den Auftrag zur Ausführung seiner Entwürfe zu erhalten. Diese erfolgte in den Jahren 1864 bis 1871 mit den Mitteln des Kunstvereins, der dabei von der königlich Sächsischen Staatsregierung und der Stadt Leipzig unterstützt wurde. Das ganze Werk dieser Decken- und Wandmalereien zerfällt in drei Gruppen mythologischer und allegorischer Darstellungen, deren Grundgedanke der ist, „dass die bildende Kunst in den religiösen Vorstellungen ihren idealen Ursprung hat, und dass die künstlerische Schöpferkraft des Menschen auf das Walten der göttlichen Schöpferkraft zurückdeutet." Auch wer geneigt ist, die Wahrheit dieser Anschauung

anzuerkennen, wird darüber nicht im Zweifel sein, dass der Malerei die Mittel fehlen, einen so abstrakten Gedankengang zur sinnlichen Anschauung zu bringen. Trotzdem muss anerkannt werden, dass Grosse in Anlehnung an Raffaels Fresken im Vatikan und in der Farnesina hier eine Reihe idealer Gestalten geschaffen hat, die, für sich betrachtet, seinem ausgebildeten Schönheitssinn ein vortreffliches Zeugnis ausstellen. Dasselbe gilt von seinen Wandgemälden und Deckenbildern im Foyer des neuen Dresdener Hoftheaters, die Szenen aus dem Leben des Dionysos und einzelne Gestalten aus den griechischen Göttersagen wiedergeben. Die letztere größere monumentale Arbeit Grosses sind seine Wandgemälde für die Aula der Kinderschule in Meißen. Es ist natürlich, dass Grosse bei so bedeutenden Aufträgen, wie die erwähnten waren, nur wenig Zeit fand, das Staffeleibild zu pflegen. Die Zahl seiner Staffeleibilder ist daher ziemlich gering. Am bekanntesten dürften unter ihnen das große Gemälde der Dresdener Galerie: „Seelenlandung im Büßerlande" (1879 nach Dantes Divina Commedia) und die kleine „Madonna mit dem Rosenbusch" (1886) sein. Eine besondere Hervorhebung verdienen endlich Grosses Entwürfe für kunstgewerbliche Arbeiten, unter denen die für Prachtvasen der K. Porzellanmanufaktur zu Meißen angefertigten als die bedeutendsten erscheinen. Seit dem Jahre 1867 war Grosse Mitglied des akademischen Rates und Vorstand eines akademischen Meisterateliers in Dresden. Die philosophische Fakultät zu Leipzig aber hatte ihm den Titel eines Ehrendoktors verliehen. Wie die schönen Worte, die der Direktor der Nationalgalerie Prof. Dr. Max Jordan an seinem Grabe sprach, erkennen lassen, erfreute sich Grosse im Kreise seiner Freunde wegen seines idealen Sinnes der höchsten Achtung und Liebe. Sein künstlerisches Ideal war es, eine Versöhnung der klassischen Kompositionsweise mit den malerischen Anforderungen der jüngsten Zeit herbeizuführen. Hat er es in seinen Werken auch nicht erreicht, so sichert ihm doch schon das redliche Bemühen um dieses hohe Ziel ein bleibendes Andenken und einen Ehrenplatz in der Geschichte der modernen Malerei. *H. A. L.*

DIE DRITTE MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNG.

VON *ALFRED GOTTHOLD MEYER.*

(Fortsetzung.)

Die Repräsentation der heimischen Kunst ist durch die Beteiligung der Fremden nicht beeinträchtigt worden. Reichhaltiger und liebenswürdiger als durch den Saal, welchen die *Ehrengaben an den Prinzregenten* füllten, konnte die *Münchener* Malerei kaum vertreten werden; *deutschen* und zumeist *Münchener* Meistern waren die *Sonderausstellungen* gewidmet, welche die Glanzpunkte des diesjährigen Salons bildeten. Auch dort ward *Einseitigkeit* am wenigsten fühlbar. Neben den Pionieren der jüngsten Schule eine stattliche Kerntruppe, eine Reihe volltönender, klassischer Namen! — Links vom Vestibül begrüßte den Beschauer ein Ehrensaal deutscher Malerei von historischer Bedeutung, und dass auch dort Gleichheit und Einheitlichkeit verbannt blieb, vermochte seinen Wert nur zu erhöhen. — Der Vornehmheit dieser Gesellschaft that es keinen Abbruch, dass man in ihr vielen älteren Bekannten begegnete. War doch schon ihre Zusammensetzung an sich interessant genug. *Böcklin*sche Phantasien und — Verzeichnungen neben der Wahrheit und Akribie eines *Menzel;* die stets hoffähige Muse *Kaulbachs* neben ihrer *Lenbach*schen Schwester, welche, trotz der äußeren Ebenbürtigkeit im fürstlichen Gemach, so völlig anderen Blutes ist; endlich die allen diesen so gänzlich unähnliche Kunst eines *Leibl!* — Es schien beinahe, als habe man all dem revolutionären, auf guten und bösen Wegen zu neuen Zielen vordringenden Kunsttreiben in den übrigen Sälen hier das ruhige Schaffen einiger weniger, in sich selbst völlig abgeschlossener Künstler von echter Individualität gegenüberstellen wollen, die ihrer ureigenen, bereits „historisch" gewordenen Art auch angesichts des „Modernsten" treu bleiben, ohne ihren Ruhm zu — überleben. — Vor allem gilt dies von *Böcklin* und von *Lenbach.* Der Baseler Farbenpoet war durch nicht weniger als 18 Werke vertreten, von denen die Mehrzahl freilich bereits durch das Baseler Museum bekannt und berühmt sind. Aber auch zahlreiche Privatsammlungen hatten beigesteuert, und aus den letzteren stammten die beiden Bilder, die in anspruchlosester Form den größten Reiz Böcklinscher Auffassungsweise bergen und in diesem Sinne selbst neben Hauptstücken wie „Der Centaurenkampf" genannt werden dürfen: „Der fischende Pan" und „Der Centaur in der Dorfschmiede". Köstlicher, als in diesen Panisken, welche in ihrem Netz schmunzelnd ein üppiges Meerweibchen emporziehen, liebenswürdiger, als in dem „Rossmenschen", welcher sich hier beim Dorfschmied die Hufe beschlagen lässt, hat Böcklin die Gestalten des „klassischen Blocksberges" nirgends geschildert. Sie besitzen überschäumende

Lebenskraft, wie die Schöpfungen eines Rubens und Jordaens, zugleich aber etwas von dem poetisch gefärbten Humor, der aus Paul Heyses Märchen vom Letzten ihres Stammes spricht. Darauf eben beruht nicht zum wenigsten Böcklins unvergängliche Größe, und durch den Mangel dieses inneren, der künstlerischen Potenz selbst entstammenden Reizes, bleiben alle Nachahmungen seiner Auffassungsweise, wie sie etwa sein Landsmann *Hans Sandreuter* versucht, bedeutungslos. — Obschon man Böcklin hier nicht von einer so neuen Seite kennen lernte, wie in der viel genannten „Susanna“ der Berliner Jubiläumsausstellung, gewährten seine hiesigen Gemälde, denen sich auch zwei von ihm polychrom behandelte Skulpturen gesellten, dennoch ein verhältnismäßig vollständiges Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit. —

Das Gleiche gilt von der Sonderausstellung *Lenbachs* und *F. A. von Kaulbachs.*

An berühmten Namen war die erstere diesmal freilich ärmer als gewöhnlich: sie nannte deren nur zwei: *Jgnaz von Döllinger* und *Rudolf Virchow.* Von dem Porträt Döllingers ist meines Wissens ein zweites Exemplar im Musée moderne zu Brüssel, und auch *Virchow* ist von Lenbach mehrfach gemalt worden. — Seine Züge waren auch auf der Berliner Jubiläumsausstellung zu schauen: ein Porträt von der Hand *Hans Fechners,* im Stil eines harmlosen Familienbildes, der geistigen Bedeutung der Persönlichkeit gänzlich bar. Freilich stellt der berühmte Forscher, Lehrer und Parteiführer dem Porträtisten in diesem Sinne keine leichte Aufgabe. Es ist ein Typus echt deutscher, rastloser aber ruhiger geistiger Arbeit, ähnlich wie Helmholtz. Fascinirendes, Ungewöhnliches, wie etwa die Erscheinung Darwins, besitzt seine Persönlichkeit nicht. Lenbach wäre nicht der König unserer Porträtisten, wenn er solcher Eigenart nicht Rechnung zu tragen wüsste. So ist denn auch sein Virchowbildnis gleichsam in einem ganz anderen „Tempo“ gemalt als etwa seine Bismarckporträts. Schlichtheit und Ruhe kennzeichnen es. Wie trefflich dennoch der rechte Ton geistiger Spannung getroffen ist, erhellt am besten aus einem Vergleich mit dem Fechnerschen Bilde. Dort: ein echter „Professor“, etwa nach zweistündigem Kolleg — hier neben dem Gelehrten auch der Parlamentarier, der sich nach ruhiger Überlegung zu scharfsinniger Replik von seinem Sessel erheben zu wollen scheint! — In völlig anderem Sinn ist ein zweites hier zum ersten Male ausgestelltes Bildnis für Lenbachs Auffassungsweise bezeichnend. Seinem Titel „Der Zigeuner“ gemäß wäre es ein Spätling der Genrestücke aus des Künstlers Jugendzeit, in Wahrheit aber ist es das Porträt eines jüngeren Münchener Landschaftsmalers, welcher den Pinsel häufig mit der Geige zu vertauschen liebte und auf einem Kostümfest im Lenbachschen Hause in dem hier wiedergegebenen Vagabundenkostüm erschien. Das war eine besonders reizvolle Aufgabe für den Porträtisten! Sinnfälliger als sonst konnte er hier seine Kunst bewähren, das Individuum zum Charaktertypus umzubilden. Und er hat es in der That glänzend erreicht. Die Maske verschwindet, wir glauben an den „Zigeuner“; wir glauben auch, dass sein Darsteller für die Bohème bisweilen echte Begeisterung empfinden mag. Das Bild ist übrigens auch technisch und koloristisch höchst interessant. Rotbraun, Schwarzbraun und Schwarz herrschen vor, kräftige Lokalfarben fehlen; breit und derb scheinen die Striche nebeneinander gesetzt, wie bei einer in wenigen Stunden angefertigten Skizze — dennoch ist das Ganze die Schöpfung einer geradezu raffinirten Technik. Ähnlich die beiden 1891 signirten Frauenköpfe! Die Pappe, auf der sie gemalt sind, tritt stellenweise völlig unberührt zu Tage, stellenweise bricht ihre Textur durch die dünne Farbschicht hindurch, stellenweise dient ihr Grau als Grundfarbe des gleichsam marmorirten Fonds, die Köpfe selbst aber heben sich von diesem seltsam flimmernden Hintergrund in vollendeter Plastik ab und bleiben dennoch gleichsam visionär, wie denn auf dem einen Bilde trotz der Darstellung der Hand die eigentliche Büste der Figur fehlt, als sei sie durch den Reflex des in allen Farben spielenden Fonds momentan duftig verschleiert. Das Porträt der „Frau v. M.“ mit seinem köstlichen Tizianischen Rot, die beiden interessanten Kinderköpfe mit den tiefdunklen, funkelnden Augen, und das liebenswürdige zum Genrestück erhobene Doppelbildnis „Mutter und Kind“ sind schon mehrfach bewundert worden, — Lenbach ist als Kolorist und Maler ein Experimentator. Wer sein prächtiges Heim durchschritten hat, weiß, wie viel Zeit und Mühe er darauf verwendet, Gipsabgüsse polychrom zu behandeln und ihnen künstlich den Anschein antiken Marmors zu verleihen. Aber Lenbach schließt sich bei seinen koloristischen Versuchen keiner der herrschenden Schulen an. Zu den Pleinairisten und Impressionisten wird ihn niemand zählen. Er ist auf dem Gebiet der Technik und des Kolorits ein Pfadfinder auf eigene Faust, und wehe dem jüngeren „Nachtreter“, der ihm blindlings folgt! — Ganz anders der frühere Leiter der Münchener Kunstakademie! Seine

Sonderausstellung ließ ihn auch diesmal als den berufenen *Lehrer* erscheinen: selbst trefflich geschult an klassischen Mustern, zielbewusst aber nicht radikal, vielseitig aber stets vornehm. Vornehm sind die Persönlichkeiten, die er darstellt, vornehm ist Haltung und Farbe aller seiner Bilder. Ja nicht selten — *zu* vornehm! Seine Porträts haben etwas Gleichartiges. Ein bestimmter, historischer, um nicht zu sagen konventioneller Schönheitsbegriff ist ihnen allen gemeinsam, die Formen erscheinen abgeschliffen, die Farben gedämpft — man beachte nur die auffallende Blässe fast all' seiner Köpfe! Die Geburts- und Geistesaristokratie bleibt die Gesellschaft, welche seine Porträtkunst nicht ungestraft verlassen darf. Er schildert sie, wie sie uns etwa in den Romanen eines Spielhagen entgegentritt, stets psychologisch fesselnd und interessant, aber stets „salonfähig" und ohne jene urkräftige Individualität, die in den Gemälden Lenbachs etwas von der elementaren Größe jener „ganzen Menschen" der Renaissancezeit enthält. — Und wie seine Auffassung der Persönlichkeit, so bleibt auch seine Malweise Experimenten, wie sie Lenbach liebt, fern. Nicht das Konventionelle — dafür ist sein Können zu groß — wohl aber die gute, klassische Überlieferung ist es, die in seiner Kunst Achtung gebietend zum Ausdruck gelangt. — Im Münchener Salon ward dies durch den Reiz der Dargestellten selbst erhöht. Anziehendere Modelle, wie jene Mädchengestalt mit dem tiefschwarzen Haar und den ernsten Augen, wie jenes entzückende Kinderköpfchen, und wie die Züge der greisen Witwe Wilhelm von Kaulbachs, vermag er kaum zu finden. Auch die Bildnisse des Prinzregenten und des im Jagdhabit dargestellten „Freiherrn v. W." zählen durch die vornehme Schlichtheit der Auffassung und die feine Abtönung der Farben zu seinen besten Arbeiten. Von den übrigen Bildern erregte besonders ein schon in Stuttgart ausgestelltes Pastell Interesse: eine duftige Landschaft im Stile Corots, zart und poetisch aufgefasst, mit der Staffage einer lieblichen Psyche. —

Der dritte Münchener, welcher der Aufnahme in diesen Ehrensaal gewürdigt wurde, ist *Wilhelm Leibl.* Das Gesunde, Kernhafte, Robuste seiner Art musste in der Nachbarschaft Kaulbachscher Bilder besonders hervortreten. Er ist in dieser Umgebung ein Realist vom Schlage der Jüngeren, Kaulbachs Verschönerung zu Gunsten poetischer Auffassungsweise bleibt ihm ebenso fremd, wie Lenbachs und Menzels geistige und psychologische Vertiefung. Er schildert das Modell mit photographischer Treue, ja seine Bilder haben für mein Empfinden häufig zu ausgesprochen das Gepräge des Modellstudiums: sie wirken nicht als Momentaufnahmen nach der Natur, sondern als Wiedergabe sorgsam „gestellter" Akte. Das giebt dem modernen Realismus seiner Kunst einen unmodernen Beigeschmack, etwas Altväterliches, und dem entspricht dann freilich im besten Sinne, die sorgsame, solide Malweise, die sich von allen jetzt so beliebten koloristischen Experimenten gänzlich fern hält. —

Auch ein „Berliner" gehörte der Gruppe der für diese „Tribuna" Erwählten an, einer, dem auch die Münchener Künstlerschaft königliche Ehren zollt, obschon er den Bestrebungen ihrer jüngeren Vertreter bekanntlich keineswegs sympathisch gegenübersteht: *Adolf Menzel.* — Man erzählt sich in München ein bezeichnendes Urteil des Altmeisters über die „Modernsten" des Salons. Nachdem er deren Säle ein Weilchen mit stummem Kopfschütteln gemustert, habe er gesagt: „Es ist Zeit, wieder einmal die — *Natur* zu studiren!" — — Fürwahr ein schlimmes Wort für die geschworenen Naturalisten und Realisten, die vielfach nur die Konsequenzen jener goldenen Lehren zu ziehen vermeinen, die Menzel in seinen nunmehr schon „historisch" gewordenen Hauptwerken für die deutsche Kunst zuerst aufgestellt! Aber schon die wenigen wohlbekannten Ölgemälde, die hier von ihm vereint waren, der „Cercle bei Kaiser Wilhelm I.", die „Prozession in Gastein" und „Die Maurer", genügten, um jenen scheinbaren Widerspruch zu lösen. Wenn einer, so ist der Schöpfer dieser Bilder modern-realistisch, aber er ist darum kein Sklave des Modells, sondern er schafft dasselbe mit echt künstlerischem Empfinden um; er giebt scheinbar nur eine augenblickliche „Impression" wieder, aber er ist kein moderner Impressionist: er arbeitet seine kleinen Figürchen so sorgsam durch, dass sie um so wahrer und lebendiger erscheinen, je länger man sie betrachtet, voll physischen Lebens bis in die Fingerspitzen, mit geistiger Regsamkeit und psychologischer Wahrheit selbst in den winzigsten Köpfen des Hintergrundes; er giebt scheinbar die Momentaufnahme einer dichtgedrängten Menschenmenge, aber er stellt damit zugleich ein Vorbild mustergültiger Komposition auf. Und niemals — auch nicht in jenen zahlreichen kleinen Gouachebildern, die zum Teil in einem dunklen Nebensaal Platz gefunden haben — giebt er Beleuchtungsmomente wieder, die, obwohl in der Natur thatsächlich vorhanden, im Bilde festgehalten, ob allzu großer gesuchter Naturwahrheit — unnatürlich wirken.

Freilich: jene eigenartige, auf Grund solcher Versuche jetzt allgemach lebensfähig gewordene koloristische Stimmungsmalerei, wie sie in später zu schildernden Hauptwerken dieser Ausstellung, wie in *Herterichs* „St. Georg“ zur Geltung gelangt, liegt Menzels Kunst überhaupt fern, und in diesem Sinne ist sein obiges Urteil über die modernen Naturalisten konsequenter naturalistisch als sie selbst. —

(Fortsetzung folgt.)

KONKURRENZEN.

-- tt. *Pforzheim in Baden.* Unsere Stadtverwaltung hat einen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für ein hier zu errichtendes neues Rathaus ausgeschrieben. Als Einreichungstermin ist der 15. Dezember 1891 bestimmt und sind Preise von 3000, 2000 und 1000 Mark ausgeworfen; unter den Preisrichtern nennen wir Baudirektor *Durm*-Karlsruhe, Oberbaurat von *Leins*-Stuttgart und Professor *Friedrich Thiersch*-München.

Z. *Die Verwaltung der Preisstiftung König Ludwigs* für das Bayerische Gewerbemuseum bestimmt als Preisaufgabe die Ausführung eines Blumentisches. Stil, Material, Technik sind freigestellt, Aquarien dürfen nicht darauf angebracht sein. Ablieferungstermin ist der 15. Juli 1892. Die eingesandten Arbeiten werden vom 1. August bis 1. September im Ausstellungsgebäude für Industrie und Handel zur Schau gestellt. Preise: 300 und 200 Mark. Die ausgestellten Arbeiten, welche mit Motto und versiegeltem Adressenkuvert versehen sein müssen, gehen am 2. September an die Bewerber zurück. Nähere Mitteilungen macht der Direktor des Bayerischen Gewerbemuseums *Th. von Kramer* in Nürnberg.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Der Bildhauer Otto Geyer* in Berlin ist an Stelle des verstorbenen Bildhauers Römer mit dem Unterricht im figürlichen und ornamentalen Modelliren an der technischen Hochschule in Berlin-Charlottenburg betraut worden.

*** *Zu Ehrenmitgliedern der Münchener Kunstakademie* sind gewählt und vom Prinzregenten bestätigt worden: die Maler Bouguerau und Gerome (Paris), Courtens (Brüssel), Kroyer (Kopenhagen), Klinger (Rom), Orchardson (London), Ludwig (Berlin), Braith (München), Bildhauer Myslbeck (Prag), Oskar Roth (Paris).

y *Aus Sèvres.* An die Stelle des Direktors der Nationalmanufaktur in Sèvres, des vor einem halben Jahre verstorbenen Fayencier Deck, ist der Kabinettschef im Ministerium des öffentlichen Unterrichts und der schönen Künste, Mr. Baumgart, ernannt und ihm als technischer Dirigent der Chemiker Vogt und als artistischer Dirigent der Kupferstecher Braquemont beigegeben worden. Der neue „Direktor der Schönen Künste“, Mr. Ronjon, hat zu seinem Kabinettssekretär den Kunstschriftsteller Oudinot erwählt.

*** *Der englische Maler Sidney Hodges* hat vom deutschen Kaiser die große goldene Medaille für Kunst erhalten als Anerkennung für ein von ihm geschenktes Bildnis Heinrich Schliemanns, das im Berliner Museum für Völkerkunde im Saale der trojanischen Altertümer seinen Platz gefunden hat.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

* *Aus Anlass der Eröffnung des kunsthistorischen Hofmuseums in Wien* bringt die Köln. Zeitung vom 20. Oktober einen Bericht aus der Feder eines ihrer Wiener Korrespondenten, welcher sich sowohl mit dem Bau des Museums und seiner Ausstattung, als auch mit der Aufstellung der Sammlungen selbst kritisch beschäftigt. Der Berichterstatter pflichtet im allgemeinen dem enthusiastischen Lobe bei, welches der Schöpfung Sempers und Hasenauers und dem Arrangement der in den Räumen des Riesenbaues untergebrachten Kunstwerke von den Besuchern des Museums gespendet worden. Nur mit der Aufstellung der *Gemäldegalerie*, ist er ganz und gar nicht einverstanden. Indem wir uns vorbehalten, unsern eigenen Standpunkt in dieser Angelegenheit den Lesern ausführlich darzulegen und sachgemäß zu begründen, teilen wir das Urteil des Wiener Korrespondenten der Köln. Zeitung hier wörtlich mit. Dasselbe lautet: „Nach dem, was wir in den Parterreräumen bewundert, nach den Schätzen, die uns aus dem Belvedere bekannt, und dem Zuwachs, der aus den Magazinen und Schlössern in Aussicht gestellt war, ist die Erwartung hier aufs höchste gesteigert; um so bitterer ist die Enttäuschung. Jch hätte nicht geglaubt, dass so herrliche Kunstwerke, wie sie hier vereinigt sind, nur durch ihre Anordnung und Aufstellung so in ihrer Wirkung beeinträchtigt werden könnten, wie es hier der Fall ist! Aus dem Belvedere, in dem die Aufstellung keineswegs besonders gut gewählt und glücklich war, wird jeder noch den überwältigenden Eindruck in der Erinnerung haben, den ein Tizian, ein Palma, van Dyck, Rubens, Velazquez in ihren besonderen Räumen durch die Fülle und Schönheit ihrer Bilder machten. In den stattlichen Räumen des Neubaues, deren Oberlicht ein vorzügliches, volles und ruhiges Licht bietet und deren Wandton (ein tiefes Grün) keineswegs ungünstig ist, sind die kostbaren Schätze so verzettelt und so unvorteilhaft zusammen gestellt, dass man kaum mehr ahnt, dass jene Meister hier reich und trefflich vertreten sind. Vergeblich habe ich mich abgemüht, einen Grundsatz zu entdecken, nach dem hier die Aufstellung angeordnet wäre: weder historische noch künstlerische Rücksichten, weder architektonische noch malerische Wirkung oder gar diese Gesichtspunkte vereinigt sind hier zur Geltung gekommen. Willkürlich und meist geradezu ungünstig angeordnet hängen (wenige, offenbar durch andere Hand geordnete Nebenräume ausgenommen) die herrlichsten Originale neben elenden Kopien, Bilder eines Tizian neben Bottoni und Carpaccio, neben Amigoni oder Schwarz! In die Kabinette sind alle die zahlreichen Porträts verbannt, wo sie in ihrer Menge in den unglücklichen engen Räumen meist wenig vorteilhaft wirken, während man ihr Fehlen in den Sälen empfindlich vermssit. Die Überzeugung, dass hier ein schlimmer Missgriff gemacht worden ist, war so allgemein, (selbst unter fast allen Beamten der Sammlungen), dass sie über kurz oder lang zu einer Neuordnung durch andere Hand führen muss. Dann stört nichts mehr den großartigen Eindruck der herrlichen Kunstschätze des kaiserlichen Hauses in ihrem neuen, schönen Heim, welches sich dem Louvre und der Ermitage würdig an die Seite setzen darf.“

+ *Die Brüsseler Museen.* Das Fachblatt „L'Art moderne“ führt seit sechs Monaten einen erbitterten Kampf gegen den staatlichen Ausschuss, welcher die Gemälde für die Brüsseler Museen ankauft. In einem Schlussaufsatze weist das Blatt heute nach, dass für 14 minderwertige Gemälde 650000 Frs. verschleudert worden sind. Die Maler

Slingeneyer, Claeys und de Vriendt wollen ihre Entlassung als Ausschussmitglieder geben. Eine Kammerinterpellation über das Verfahren dieses Ausschusses ist bereits angemeldet.

— tt. *Mannheim.* Das hiesige Kunstgewerbemuseum hat den gesamten künstlerischen Nachlass des verstorbenen Bildhauers *J. Krauth* in Frankfurt a. M., eines geborenen Mannheimers, unter äußerst günstigen Bedingungen erworben. Dieser Nachlass umfasst mehrere Tausend Kunstgegenstände, die von ihrem früheren Besitzer unter besonderer Berücksichtigung des kunstgewerblichen Unterrichtes gesammelt wurden. Den Hauptteil dieses Nachlasses bilden kostbare koptische, sarazenische, früh- und spätgotische Gewebe, prächtige Brokatsammet- und Seidenstoffe, welche in der Vielseitigkeit ihrer Muster eine Fülle des Belehrenden bieten. Ein Teil der Erwerbungen ist bereits aufgestellt, während die umfangreiche Textilsammlung erst im Laufe des kommenden Winters geordnet werden soll.

Die Frage der Berliner Kunstausstellung für 1892 ist immer noch nicht endgültig gelöst, obwohl es den Anschein hat, dass der Senat der königlichen Akademie der Künste vom nächsten Jahre ab die Oberleitung der großen Jahresausstellungen wieder in die Hand nehmen wird. Zur Ausübung seines alten Rechts hat der Senat der Kunstakademie auch bereits die einleitenden Schritte gethan und den Vorstand des Vereins Berliner Künstler in einem Schreiben davon benachrichtigt und ihn aufgefordert, diejenigen seiner Mitglieder zu bestimmen, die, dem Herkommen gemäß, zur Aufnahme- und Preis-Jury abzuordnen sind. Diese Aufforderung hat der Vorstand des Vereins mit folgendem, an den Präsidenten der Akademie gerichteten Schreiben beantwortet: „Ew. Hochwohlgeboren beehrt sich der unterzeichnete Vorstand, den Empfang der geschätzten Zuschrift vom 5. November d. J. ganz ergebenst zu bestätigen. Da sich der Vorstand des Vereines Berliner Künstler betreffs der Ausstellungsfrage in einem Immediatgesuch vom 10. August d. J. an Se. Majestät den Kaiser gewendet hat, so würde derselbe glauben, die schuldige Ehrfurcht gegen Allerhöchstdenselben zu verletzen, wenn er jetzt Beschlüsse fasst, ohne den Allerhöchsten Bescheid auf das Immediatgesuch abgewartet zu haben. Der unterzeichnete Vorstand bittet deshalb, seine Rückäußerung solange verschieben zu dürfen, bis bei demselben die Allerhöchste Entscheidung eingetroffen sein wird." Da auch in der letzten Sitzung des Vereins der kaiserliche Bescheid noch nicht eingetroffen war, wurde eine Kommission von fünfzehn Mitgliedern gewählt, die sofort mit den Vorbereitungen zur Ausstellung beginnen soll, falls die Allerhöchste Entscheidung im Sinne des Künstlervereins ausfallen sollte.

O. M. Das *Kunstgewerbemuseum in Berlin* eröffnete am 10. d. M. eine *Sonderausstellung,* welche sich aus verschiedenen Gruppen zusammensetzt. *1. Ehrengeschenke:* Die beiden dem Kaiser in London überreichten goldenen Kassetten, enthaltend Adressen der City of London und der Fishmongers Company, die Glückwunschtafel der deutschen Städte für den Generalfeldmarschall Grafen von Moltke, in Bronzeguss im Kunstgewerbemuseum ausgeführt; der Ehrenbürgerbrief der Stadt Berlin für Geheimrat Dr. Koch, ausgeführt im Museum, desgleichen für Geheimrat Dr. Virchow, ausgeführt von den Lehrern des Museums, Professor *Doepler* und *Lind,* eine Auswahl von Medaillen und von künstlerisch hervorragenden Adressen an die Herren Virchow, von Forckenbeck, von Helmholtz. *2. Neuerwerbungen* des Museums, darunter Metallarbeiten von hervorragender Schönheit, Bronzen des Mittelalters, der Renaissance und des Rokoko, Porzellan und Glas. An diese kleine Gruppe sind einige ältere Arbeiten angeschlossen, welche sich zeitweilig im Museum befinden, der Pokal, welchen Martin Luther von der Stadt Wittenberg als Hochzeitsgeschenk erhalten hat, jetzt im Besitz der Universität Greifswald, sowie eine von *Vollgold* für das Museum gefertigte Nachbildung desselben, eine gestickte Altardecke aus der Wiesenkirche in Soest; gestickte Kaseln aus der Kirche zu Oliva. *3. Moderne Arbeiten* darunter Bronzen aus der Klasse des Museums, ein Marmorkamin nach Modell von Professor *Behrendt* angefertigt und gestiftet von E. Wille & Co. als Ausstattung für das aus der Friedrichs-Wilhelmstiftung erworbene Zimmer des 18. Jahrhunderts ferner die Glasmosaiken der Berliner Anstalt *Wiegmann Puhl & Wagner,* ferner Kunststickereien von Frau v. *Wedell* und Fräulein *Berger.* *4. Naturstudien* zum Zwecke eines systematischen Unterrichts in der Benutzung der Naturformen für Kunstformbildung bearbeitet von Professor *Meurer,* Zeichnungen, plastische Modelle, Photographien und Naturformen, endlich Naturstudien über die konstruktiven Formen von Pflanzen und Tieren von Professor *Bräuer* in Berlin.

*** *Die Ausstellung der Werke Meissoniers,* die bald nach dem Tode des Meisters beschlossen wurde, wird nunmehr in der Zeit vom 1. bis 31. Mai 1892 in der Ecole des beaux-arts in Paris stattfinden. Das Komitee ersucht alle Personen, die im Besitze von Werken des verstorbenen Meisters sind, sie der Ausstellung zur Verfügung zu stellen. Es werden zwei Kataloge vorbereitet, ein nichtillustrirter und ein mit Illustrationen ausgestatteter.

*** *Bei der dritten Münchener Jahresausstellung* sind an Eintrittsgeldern nur 96000 M. eingekommen, dagegen beliefen sich die Verkäufe auf 600000 M. gegen ca. 390000 M. im vorigen Jahre.

*** *Die internationale Jubiläumsausstellung des Vereins Berliner Künstler* hat einen Überschuss von 110000 M. ergeben. Der Verkauf von Kunstwerken ergab die Summe von rund 800000 M. Davon entfielen 426557 M. auf Arbeiten Berliner Künstler, 119000 M. auf die Spanier, 109000 M. auf die Italiener 81000 M. auf Düsseldorf und 75000 M. auf München.

DENKMÄLER.

+ *Das Nationaldenkmal für den Prinzen Friedrich Karl* ist in Görlitz in Gegenwart des Prinzen Friedrich Leopold 27. Okt., am Jahrestage der Kapitulation von Metz feierlich enthüllt worden.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

A. R. *Ein von Reinhold Begas entworfener monumentaler Brunnen,* dessen figürliche Teile nebst dem mittleren Aufbau nach den Modellen des Künstlers von Gladenbeck & Sohn in Bronze gegossen worden sind, ist am 1. November auf dem Schlossplatze zu Berlin gegenüber der Südfassade des Schlosses feierlich enthüllt worden. Der Brunnen, der bei der Einweihung vom Kaiser den Namen „Schlossbrunnen" erhielt, ist eine Stiftung des Berliner Magistrats zur Erinnerung an die Thronbesteigung des Kaisers und seine zur Erhaltung des Friedens unternommenen Reisen. Den ersten Gedanken dazu hatte der Künstler bereits vor anderthalb Jahrzehnten gefasst, und bald entstand eine Skizze, die durch die Kühnheit der Erfindung und den Schwung der Komposition in so hohem Grade fesselte, dass Geheimrat Dr. Jordan ihre Ausführung für einen der freien Plätze Berlins in Anregung brachte. Die Skizze war geraume Zeit in einem der oberen Räume der Nationalgalerie zu sehen und später wurden dem Künstler auch die Mittel zur Ver-

fügung gestellt, um ein Modell des Brunnens in kolossalem Maßstabe anzufertigen. Da sich auch der jetzige Kaiser lebhaft für die Ausführung des Projekts interessirte, beschlossen die städtischen Behörden, mit diesem Brunnen dem Schlossplatz, der jeder künstlerischen Zierde bar ist, einen monumentalen Schmuck zu verleihen. Der Platz war ganz besonders dazu geeignet, da die Formensprache des Meisters mit der der Schlossfassade Schlüters und seiner Nachfolger in Einklang steht. Da das Werk von vornherein eine freie, vom ungehemmten Fluge der Phantasie getragene Schöpfung des Künstlers war und auch bei der Ausführung keine Einschränkung erfuhr, hat sich darin seine ganze Eigenart in üppiger, überströmender Fülle entfaltet. Im Wetteifer mit den bekannten Monumentalbrunnen der Renaissance- und Barockzeit, dem Augustusbrunnen in Augsburg, den Brunnen Berninis auf der Piazza Navona und dem Donnerschen Brunnen in Wien hat R. Begas den Beherrscher der Meere zum Mittelpunkt seiner gewaltigen Komposition gemacht. Aus der Mitte des Beckens, dessen Einfassung aus rötlichem polirtem Granit gebildet ist, erhebt sich ein phantastischer Felsenbau, auf dessen Spitze der bärtige Neptun in lässiger Haltung thront, die Rechte in die Seite gestemmt, mit der Linken den Dreizack über der Schulter haltend. Um ihn herum und in zwei mächtigen Schalen, die von einem sich hoch auf bäumenden Seekentauren emporgehoben werden, treiben nackte Knäblein ihr Wesen, mit Urnen und allerhand Seegetier spielend oder mit komischem Entsetzen zu den unheimlichen Geschöpfen des Meeres herabblickend, die aus der Tiefe des Wassers an den Felsen emporstreben. Vier Ungeheuer sind symmetrisch an einer Stelle des Bassins verteilt: ein Krokodil, ein Seehund, eine Riesenschildkröte und eine Seeschlange. Kerzengerade emporgerichtet, schleudern sie aus ihren Rachen und Mäulern Wasserstrahlen in die Höhe. Auf vier abgestumpften Ecken des Brunnenrandes sind vier weibliche Gestalten von gewaltigem, für die Dimensionen des Beckens fast zu gewaltigem Gliederbau gelagert: die Personifikation der vier Hauptströme Preußens, des Rheines, der Elbe, der Oder nnd der Weichsel, eine jede durch Attribute und die Bildung des Antlitzes eigenartig charakterisirt. In diesen Gestalten hat Begas seiner Vorliebe für kühn bewegte Stellungen und für überquellende Körperfülle freien Lauf gelassen. Trotz dieser und anderer Maßlosigkeiten im Einzelnen ist eine große dekorative Wirkung erreicht worden, die durch die gewaltige Baumasse der den Hintergrund bildenden Schlossfassade in keiner Weise beeinträchtigt wird. Die Wirkung wird noch harmonischer werden, wenn, wie beabsichtigt sein soll, eine Isolirung des Brunnens vom Straßenverkehr durch gärtnerische Anlagen herbeigeführt worden ist.

§ *Darmstadt.* Die Madonna des Baseler Bürgermeisters Meyer von *Holbein* oder, wie das berühmte Gemälde jetzt kurzweg genannt zu werden pflegt, die Darmstädter Madonna, ist seit kurzem mit einer schützenden Glastafel versehen, nachdem seit der erfolgreichen Erneuerung des Werkes ein öfteres sogenanntes Anlaufen der Bildfläche bemerkt worden war. Möglich, dass die äußere Veränderung von manchen als ein die genaueste Betrachtung des Gemäldes erschwerender Umstand empfunden werden wird, und in gewissem Betracht mag es damit seine Richtigkeit haben. Im Großen und Ganzen jedoch überwiegen die Vorteile der Neuerung weitaus die befürchteten Nachteile, so dass die Anzahl der Tadler gering sein dürfte. Die meisten Beobachter werden vielmehr willig zugeben, dass die neueste Prozedur der Wirkung des Werkes einen unverhofften und nicht zu unterschätzenden Gewinn gebracht hat. Besonders diejenigen Kunstfreunde, welche sich bisher von der, wie sie's nennen, bis zur Quellwasserhelle gesteigerten Erneuerung des Bildes wenig angemutet fühlten, werden erfreut sein durch die Milde des Tones, welche nunmehr unter der schützenden und die alte Stimmung in überraschender Weise hervorzaubernden Glashülle aus dem Werke spricht. Es ist, als sei über dem Gemälde eine wundersame Lasur ausgebreitet, weche jede Schärfe abtönt und in ruhige Zartheit verwandelt. Was diese überraschende Wirkung verursacht, liegt selbstverständlich in einem rein äußeren Moment, nämlich in dem kaum wahrnehmbaren leisen Stich ins Gelbliche der Glastafel, welche aus dem nämlichen Material besteht, dessen man sich in Dresden zum Schutz der Galerieperlen bedient. Noch dürfte die Notiz am Platze sein, dass die Holbeinmadonna nicht mehr in der Gemäldegalerie sich befindet, sondern seit einiger Zeit in den Wohnräumen ihres hohen Besitzers, Sr. Königl. Hoheit des Großherzogs, im Schloss aufgestellt und nach wie vor jedermann zugänglich ist. — Das die großherzogl. Galerie schmückende Gemälde von *Rembrandt:* „Christus an der Martersäule", dessen Echtheit übrigens von keiner Seite angezweifelt wird und mit Recht großen Rufes sich erfreut, ist vor kurzem im Interesse der Studien eines französischen Kunstgelehrten einer genauen photographischen Prüfung unterzogen worden, um das etwaige Vorhandensein von Symptomen festzustellen, wie solche auf den Tafeln in Lentners Buch „Wer ist Rembrandt?" vorkommen. Die Untersuchung hat nichts ergeben, was auch nur den Schein eines Scheines von sogenannten Bolmonogrammen erwecken könnte; vielmehr trat die Bezeichnung „Rembrandt f. 1668" mit großer, jedes Bedenken abwehrender Deutlichkeit und Schärfe hervor.

*** *Von der Berliner Kunstakademie.* Die beiden Stipendien der Stiftung, die der Kaufmann Ferdinand Reichenheim in Berlin zum Andenken an seinen verstorbenen Sohn, den Maler Ernst Reichenheim begründet hat, sind dem Maler Hermann *Behrens* aus Bremen mit 600 M. und dem Maler Fritz *Greve* aus Malchin mit 600 M. zuerkannt worden.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1891. Heft 23.

Staat und Kunst. — Freilicht. Von A. Nossig. — Alois Dill. Von Friedrich Hasslwander. — Bautechnische und kunstgewerbliche Arbeiten am Gebäude des k. k. kunsthistorischen Hofmuseums in Wien. — Georg Müller-Breslau. Von Franz Hermann. — Österreichische Forschungen in Kilikien.

Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde. 1891. Heft 4.

Vorhistorisches aus dem Wallis. Von B. Reber. — Vorhistorisches aus dem Eringerthal und den Nendaz-Alpen. Von B. Reber. — Grabfunde aus dem Wallis. Von J. Heierli. — Der Eisenhelm von Port bei Nidau. Von R. Ulrich. — Über eine Genfer Thonlampe mit dem Symbol des Fisches. Von E. Egli. — Der Siegelstempel [illegible]. Von R. Durrer. — Das „Salzhemeraus" zu Sarnen. Von R. Durrer.

Bayerische Gewerbezeitung. 1891. Nr. 20.

Hausindustrie und Hausirhandel. Von Stockbauer. — Bayerisches Gewerbemuseum.

Der Formenschatz. 1891. Nr. 10.

Nr. 145. Marmorstatue des Caesar Augustus. — Nr. 146. Italinische Schaumunzen. Von Vittore Pisano. — Nr. 147. Marmorstatue St. Johannes. Von Antonio Rosellino. — Nr. 148. Maria mit dem Jesuskinde. Von Albrecht Dürer. — Nr. 149. Votivbild des heiligen Georg mit dem Drachen. Vermutlich von Loy Hering. — Nr. 150. Italienische Goldstickereien des 16. Jahrhunderts. — Nr. 151. Meleager und Atalante. Von Peter Paul Rubens. — Nr. 152. Entwurf zu einer Triumphpforte. Von Daniel Marot — Nr. 153. Landschaft (Fächerform). Von Jean-Baptiste le Prince. — Nr. 154. Ornamente [illegible]. Von [illegible]. — Nr. 155. Franzosischer Fächer, Stil Louis XV. — Nr. 156. Titelumrahmung. Von Carlo Lasinio. — Nr. 157 und 158. Das Konzert. Von Augustin de St. Aubin. — Nr. 159 und 160. Sechs chinesische Panneaux aus der Mitte des 17. Jahrhunderts.

Magazine of Art. 1891. November.

The mystery of Holbein's „Ambassadors": a solution. Von Fred. Dickes. — [illegible] line as aid to students. Von T. Woolner. — The collection of Alexander Henderson. Von Walter Shaw-Sparrow. — Political cartoons. Von Linley Sambourne. — Richard Redgrave, deceased. Von F. G. Stephens. — [illegible]

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Die XIV Stationen des heiligen Kreuzwegs nach Compositionen der Malerschule des Klosters Beuron. Mit einleitendem und erklärendem Text von **Dr. Paul Keppler. 14 Lichtdrucktafeln.** Grösse der Tafeln 23 auf 32 cm ohne Rand, 33½ auf 43 cm mit Rand. Text gr. 8°. (IV u. 67 S.) Tafeln und Text zusammen in Halbleinwandmappe M. 10; in eleganter Leinwandmappe mit Goldtitel M. 13.50. — *Text apart:* geb. in Halbleinwand M. 1.20.

Darstellungen aus dem Leben Jesu und der Heiligen. In Holzschnitt ausgeführt nach den Originalzeichnungen von Professor **Ludwig Seitz** in Rom. (4°. IV S. u. 12 Bilder in Schwarz- und Tondruck auf Büttenpapier.) Cart. M. 3; eleg. geb. in Leinwand M. 5. [435]

Montag, den 23. November Beginn unserer 42sten

Kupferstich-Auktion

enthaltend die sehr reiche Sammlung des Herrn **Max Machanek** in **Marienthal.**

I. Abtlg. No. 1/1975: Linienstiche, Radirungen, Holzschnitte alter Meister aller Schulen des XV.—XVIII. Jahrhdts., insbesondere viele der seltenen von Bartsch und van der Kellen beschriebenen Arbeiten der holländischen Maler-Radirer.

II. Abtlg. No. 1976/2188: Englische und Deutsche Schabkunststiche des XVII. und XVIII. Jahrhdts., prächtige Blätter nach Rembrandt in ungewöhnlicher Anzahl.

III. Abtlg. No 2189/2596: Graphische Arbeiten neuerer, meist lebender Künstler in vorzüglichen frühen meist Künstlerdrucken.

IV. Abtlg. No. 2597/2735: Kupferwerke, Monographien, Lexika und Auktionskataloge mit Preislisten, darunter die geschätzten Werke von Andresen, Bartsch, Heller, van der Kellen, Nagler, Passavant, Wessely u. v. a.

Kataloge versenden wir franco gegen Empfang von 50 Pfennigen in Briefmarken.

Amsler & Ruthardt BERLIN W.
Behrenstr. 29a, I. Etage.

312] **Alte Kupferstiche,**

Radirungen, Holzschnitte etc. etc. — Kataloge franko und gratis durch

Übernahme von Auktionen. **HUGO HELBING, MÜNCHEN** Christofstrasse 2.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie compl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W., Potsdamerstrasse 3 **Josef Th. Schall.**

Kunsthandlung HUGO GROSSER, Leipzig.

Großes Lager von **Stichen** und **Photographien,** insbesondere der berühmten **unveränderlichen** Photographien nach Gemälden, von **Ad. Braun & Co. in Dornach.**

Schönster Zimmerschmuck.

Einrahmungen jeder Art in **Rahmen für die Wand** und in **Klapprahmen für Salonstaffeleien** zum Wechseln d. Bilder. [413

Zu verkaufen: Ornamente u. Gemälde aus **Pompei, Herculanum und Stabiae von Wilhelm Zahn**

Jahrgang 84. 10 Hefte. Gut erhalten. Näheres durch Pastor **Dannemann, Stuhr** im Grossh. Oldenburg. [433

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Eine vollständige Kunstgeschichte für 22 Mark.

Kunsthistorische Bilderbogen.

Handausgabe

167 Tafeln mit 1290 Holzschnitten

Preis gebd. 15 Mark.

Textbuch von Anton Springer.

41 Bogen gebd. 6 Mark.

Wilh. Werthers Verlag in Rostock.

Vorträge über **Plastik, Mimik und Drama.**

Von **W. Henke,**

Professor der Anatomie in Tübingen

Mit 40 Bildern. 1891.

VIII u. 248 S. 8°. 5,60 M. br., 7 M. geb.

Für jeden Kunstfreund von grossem Interesse.

Allgemeine Zeitung

in München (früher Augsburg)

mit wissenschaftlicher Beilage und Handelszeitung

377c] **Probe-Bezug f. Dez. z. 1 Mk.**

voraus zahlbar, franco Bestimmungsort, durch die Expedition d. Allgem. Zeitung, München.

In meinem Verlage erschien: [434

Max Klinger,

Malerei u. Zeichnung

Preis 1 Mark.

Vorrätig sämtliche Originalradirungen Max Klingers. Preisverzeichnis darüber gratis und franko.

Kunsthandlung Ulrich Putze,

München, neben Café Luitpold.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Heugasse 58. — KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 6. 26. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE DRITTE MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNG.

VON *ALFRED GOTTHOLD MEYER.*

(Fortsetzung.)

Die Namen Menzel, Böcklin, Lenbach, Kaulbach, Leibl haben für uns bereits historischen Klang, die Mehrzahl ihrer Bilder aber bewahrten auch hier ihren modernen Charakter. In einzelnen Sonderausstellungen dieses Salons dagegen, welche — abgesehen von ihrer äußeren Bedeutung als anziehendes „Füllwerk“ — bestimmt schienen, einige noch zu wenig bekannte Namen in die moderne Kunstgeschichte einzuführen, waltete bisweilen ein fühlbarer Anachronismus. Am stärksten gilt dies von dem geschmackvoll ausgestatteten Kabinett, in welchem die Büste *Hans von Marées'* prangte. Auch im Katalog war dieses Saales in ungewöhnlicher Weise gedacht. Der Biographie und dem Verzeichnis der Werke gingen hier einige ihre Eigenart betonende Zeilen voraus, die fast wie eine Rechtfertigung dieser Sonderausstellung anmuteten. Begreiflich genug, denn zweifellos war der Künstler, dessen Hinterlassenschaft hier zum ersten Male der Nachwelt öffentlich vor Augen gestellt wird, ein Sonderling. —

Hans von Marées ist 1837 in Elberfeld geboren. Er begann seine Studien in Koblenz, arbeitete dann unter Steffeck in Berlin, seit 1856 aber in München, und ging 1864 nach Italien, woselbst er — abgesehen von einem dreijährigen Aufenthalt in Berlin und Dresden — bis zu seinem Lebensende (1887) weilte. Dies die dürftigen äußeren Daten seines Lebens! — Aber selbst für den, der von diesem Leben nichts weiteres kennt, gewannen die in München vereinten Werke im Sinne einer künstlerischen Selbstbiographie eine fast ergreifende Sprache. Sie erzählten von mühsamem Fortschritt auf ungewöhnlichen Pfaden, von edlem Ringen, das vor dem Sieg durch den Tod beendet ward. „Es sind Werke, die vielfach des letzten Abschlusses entbehren, zum Teil nur als Studien und Skizzen sich darstellen“ — so hieß es im Katalog, und in der That glich dieser Saal einem verlassenen Atelier mit unvollendeten Arbeiten. Aber keinem „modernen“ Atelier mit realistischen Studien nach dem Leben, auch nicht mit den üblichen Requisiten einer klassisch angehauchten Historienmalerei! Die kleinen Kreideskizzen an den Wänden glichen Studien nach altitalienischen Meistern, mustergültigen Zeichnungen nach Tizian oder Giorgione, welche den Geist der Originale in voller Frische wiedergeben. Angesichts dieser Blätter konnte man glauben, in das Atelier eines Künstlers versetzt zu sein, der berufen ist, dereinst die Mission Anselm Feuerbachs zu erfüllen; und dem anonymen Maecen, der diese Sonderausstellung geschaffen hat, gebührte allseitiger Dank, selbst wenn er sie lediglich auf diese Zeichnungen beschränkt hätte. Aber dieselben sollten nur die Gemälde und Farbenskizzen ergänzen, die auf ungewöhnlich großer Leinwand die Hauptwände deckten, und in ihnen trat neben dem großen Wollen die Unzulänglichkeit des Könnens vielfach störend hervor. Auch hier umfing den Beschauer eine unseren Tagen fremde Welt, die ebenfalls unwillkürlich an Giorgione gemahnte. Aber freilich nur ganz äußerlich, nur in der allgemeinen Phantasierichtung, welche etwa Giorgiones rätselhafter „Idylle“ im „Salon carré“ des Louvre entspricht! Marées' Phantasie entfloh der nüchternen

Gegenwart, sie weilte in einem „goldnen Zeitalter", wo die seelischen Gewalten sich noch unbeirrt und in voller Gesundheit regen, wo die Liebeswerbung, Scham und Sinnlichkeit vereinend, an die Sprache Homers gemahnt, sie entfloh zur Welt der antiken Sage selbst und erschaute die „Hesperiden", „Diana" und „Ganymed" und den „Raub der Helena", sie umgab den Charakter der antiken Götter und Helden mit einem mystischen Heiligenschein und übertrug ihn auf die Gestalten des christlichen Olymp, auf St. Georg und St. Martinus, sie übertrug sie endlich auch auf die Erscheinungen der realen Welt und verwandelte kraftvolle Jünglinge, „wandelnde Frauen" und Greise in homerische Gestalten. — So schaltete Marées' *Phantasie*, und ich brauche kaum erst zu betonen, wie sehr sie hierin derjenigen *Anselm Feuerbachs* stammverwandt ist. Ihrem stolzen, schönen Fluge aber kam Marées' *Hand*, sobald sie nicht flüchtige Kreideskizzen, sondern Gemälde schaffen wollte, nur mühsam und langsam nach, so langsam — dass sie während eines ganzen Menschenalters ihr Ideal niemals völlig erreichte. — Dass die meisten dieser Bilder im unfertigen Zustand geblieben, ist bedauerlich, aber es vermöchte die Anerkennung der in ihnen waltenden Kraft nur unwesentlich zu schmälern. Diese Kraft selbst jedoch offenbart nur gar zu oft ihre Unzulänglichkeit. Derselbe Meister, der in seinen winzigen Kreideskizzen den großen Cinquecentisten verwandt ist, übersieht in seinen Gemälden ganz unentschuldbare Verzeichnungen, übersieht in ihnen ferner ganz unerklärliche Geschmacklosigkeiten. Sein St. Hubertus beispielsweise sitzt auf einem Klepper, dessen unnatürlich magerer Leib und dessen hölzerne Beine geradezu Heiterkeit erregen, und sein St. Martinus auf einem Droschkengaul — seltsam genug, da die Kreideskizzen einige ganz prächtige, temperamentvolle Pferdestudien aufweisen! Auch als *Maler* zeigt sich Marées seinen Stoffen nicht gewachsen. Rücksichtlich des Kolorits wäre der Hinweis auf Feuerbach oder gar auf Giorgione verfehlt. Zuweilen freilich erhebt er sich zu ungewöhnlicher Wärme und zu einem satten Goldton, weitaus am häufigsten aber bleibt er rein dekorativ oder matt und schwächlich, ja er bleibt, wie in den weißlich-grauen Frauenleibern, überhaupt nur bei der Untermalung. Dennoch erkennt man, dass Marées das Kolorit im Sinne der Stimmungsmalerei zu verwerten bestrebt war. Ein dumpfes Blau und Rot sind die Lieblingsfarben seiner Phantasie, und er wählt sie häufig zu Grundakkorden seiner Komposition. Unfertigkeit, im Doppelsinn des Ausdrucks, ließ aber auch diese koloristische Begabung nicht zu voller Reife gedeihen, sie verführte ihn vielmehr häufig zu auffallender Vernachlässigung fester, plastischer Formen, obschon man behaupten könnte, dass die Wiedergabe des nackten Menschenkörpers ein Hauptziel seiner Kunst bildete, und den volltönenden allegorischen und klassischen Titeln in seinen Bildern vielfach nur Aktfiguren auf dunklem Grunde entsprechen. — Und trotz aller dieser Einwendungen, die sich mühelos noch vermehren ließen, bleibt Hans von Marées eine kunsthistorisch bedeutungsvolle Erscheinung und ein Künstler, dessen Mängel und Absonderlichkeiten bisweilen vor einer ganz ungewöhnlichen Größe verschwinden. Beispiele hierfür bietet vor allem das umfangreiche, „Werbung" betitelte Bild mit seiner halb mystischen, halb allegorischen, halb klassischen Verkörperung von Verlangen, Zögern, Überreden und Gewähren. Selbst wo Marées zum Realisten wird — ich habe hier insbesondere seine Porträts und den vor Frost zitternden Bettler aus der Martinslegende im Auge — bewahrt er Größe und Adel. — Das Urteil über ihn ist geteilt und wird es bleiben, wie das Urteil etwa über Max Klinger, mit dem Marées auch sonst mannigfache Ähnlichkeit besitzt, aber selbst die schlimmsten Spötter werden ihm *einen* Ruhm zugestehen müssen: ausgesprochene, wenn auch nicht ausgereifte *Individualität*, die, allem Kleinlichen abhold, nach hohen Zielen strebte, und gleichermaßen muss im Spezielleren hervorgehoben werden, dass dieser idealistische Träumer niemals schwächlich und konventionell geworden ist — ein Lob, auf welches in unseren Tagen nur wenige Vertreter seiner Kunstgattung Anspruch erheben dürfen. —

Den unfertigen Werken von *Hans von Marées* trat in einer zweiten Sonderausstellung das Bild einer in sich völlig abgeschlossenen und gefestigten Künstlerpersönlichkeit gegenüber, die bereits zu den „modernen Klassikern" zählt: eine stattliche Reihe von Arbeiten des Frankfurters *Hans Thoma*. Er ist auch in weiteren Kreisen wohlbekannt, insbesondere in München durch eine frühere Ausstellung des Kunstvereins. Auch in Thoma's Kunst paaren sich eigenartige Gegensätze. Einerseits ist er Kolorist, liebt leuchtende, satte Farben, ja koloristische Effekte — sein stimmungsvolles Nachtstück „Ruhe auf der Flucht" und sein „Violinspieler", der dem aufgehenden Mond ein Ständchen bringt, bezeugen dies zur Genüge — aber er ist andererseits ein Herold *plastischer* Formenschönheit. Seine nackten Gestalten, wie die „Bogenschützen" und „Adam und Eva"

gleichen gemalten „Akten“ eines Bildhauers, seine Einzelfiguren, wie der „Sämann“ und der „Hüter des Thales“, haben etwas Statuarisches, seine Landschaften sind, durch mustergültige Luftperspektive ausgezeichnet, von höchster topographischer Treue. Das Beste schafft er zweifellos, wenn sich diese beiden Seiten seiner Begabung vereinen, so insbesondere in dem köstlichen „Fries für einen Musiksaal“, wo sich der prächtigsten dekorativen Wirkung leuchtender Farben die vollendete Plastik aller Erscheinungen gesellt. Auch Thoma ist Poet, er ist sogar einer der feinfühligsten Romantiker unter unseren Malern, aber ein kerngesunder Zug in seinem Schaffen hindert bei ihm jede schwächliche Wendung. —

Sein Genosse im gleichen Saal war *Wilhelm Trübner*, ebenfalls ein Mitglied jener kleinen und zum mindesten stets interessanten Künstlerschar, die von den einen mit begeistertem Beifall, von den andern mit Achselzucken betrachtet wird. Individualität und einen Zug ins Große wird ihm niemand absprechen. Er bekundet sie selbst da, wo der Stoff an sich hierfür wenig günstig erscheint. Einer dürftigen Landschaft mit unbedeutender Architektur verleiht er durch eigenartige Beleuchtung Reiz und Stimmung, seine Bildnisse sind voll Kraft und zeugen durch die treffliche Konzentrirung des Lichtes auf Haupt und Hände und durch die virtuose Abtönung des Schwarz von technischem Können. Seine ganze Eigenart aber tritt doch erst bei bedeutenderen Stoffen hervor: auf der Berliner Jubiläumsausstellung in seiner „Kreuzigung“, in München in den Bildern: „Wilde Jagd“ und „Gigantenschlacht.“ Mehr noch als das Einzelne — nackte, stark bewegte Leiber dürften von wenigen jüngeren Künstlern so flott und gut skizzirt werden — packte hier die impetuose, lebendige Kraft des Ganzen. Ob dieser geniale Zug in Trübners Schaffen zu echter, oder aber ob er nur zu flüchtiger sensationeller Größe führen wird, kann freilich erst die Zukunft lehren. —

Es ist sicherlich für den Wert der in diesem Jahre in München vereinten deutschen Werke bezeichnend, dass das allgemeine Interesse an ihnen sich keineswegs auf die zuvor geschilderten „Sonderausstellungen“ beschränkte, sondern auch in denjenigen Sälen rege blieb, welche mit ihren nach Hunderten zählenden Angeboten des üblichen Kunstmarktes zunächst eine völlig traditionelle Gesamterscheinung zeigten. Viel Gutes, viel Schwaches, einzelnes in seiner Art Vorzügliche, aber nichts Ungewöhnliches — das war die Signatur weitaus der meisten Kunstausstellungen der letzten Jahre. Ihr richtigster Wertmesser war die Frage, wie sich das Durchschnittsniveau der eingesandten Arbeiten zu dem der vorangegangenen Jahre verhielt und ferner, ob sich bestimmte Richtungen der Gesamtentwickelung, mehr oder minder klar ausgesprochene gemeinsame Tendenzen erkennen ließen.

Schon die beiden vorangegangeneu Münchener Jahresausstellungen waren in diesem Sinne von geradezu kunst*historischem* Wert: sie enthielten einerseits Werke, welche die übliche „Marchandise“ weit übertrafen, und sie offenbarten andererseits in den quantitativ maßgebenden Arbeiten eine bedeutsame Wandlung der „modernen Schule“, eine Tendenz, welche deren ursprüngliche Ideale einem neuen Entwickelungsstadium zuführt. —

Die deutsche, und besonders die *Münchener* Abteilung des diesjährigen Salons bezeichnet auch hierin die unmittelbare Fortsetzung der Vorgänger.

Freilichtmalerei und Stimmungsmalerei — so glaubte ich das über dem vorjährigen Münchener Salon waltende Doppelgestirn benennen zu dürfen. Auch in dem diesjährigen zeigte es sich, und zwar in gesteigerter Kraft. Eigentümlicherweise just an den gleichen Stellen, wo es im Vorjahr am glänzendsten hervortrat! Wo damals *Orrin-Pecks* „Liebesidylle“ die volle Poesie des „en plein air“ verkündete, zog diesmal ein künstlerisches Traumbild von seltenem Reiz aller Augen auf sich. Sein Schöpfer zählt zu den langsam reifenden Künstlern, seit langem hat *Ludwig Herterich* in den Reihen der jüngeren, in den Ausstellungen ruhmvoll genannten Namen gefehlt. In diesem Jahre aber bezeichnete er einen Glanzpunkt des ganzen Salons, und seltsamerweise in Verbindung mit einem Titel aus dem jetzt so stark verdrängten *religiösen* Stoffgebiet. Einen liebenswürdigen, aber auf neueren Bildern gar selten gewordenen Heiligen hatte Herterich hier zum siegreichen Vorkämpfer seiner Kunst erwählt: den ritterlichen Drachentöter St. Georg. Er verhalf ihm zu einer echten Auferstehung, indem er ihm völlig neue Lebenskraft verlieh. Nicht *im* Kampf, und auch nicht *vor* dem Kampf stellt er ihn dar — diese traditionelleren Themata dürften den Seitenflügeln des Triptychons vorbehalten bleiben, als dessen Mittelstück das hier ausgestellte Bild gedacht ist. Dasselbe zeigt vielmehr St. Georg *nach* dem Siege. Barhäuptig hält er auf seinem Schimmel im Waldesgrund, die Hände über der geschulterten Lanze gefaltet, den schönen jugendlichen Kopf gesenkt, träu-

merisch vor sich hin blickend, als sinne er über das Wunder nach, das ihm siegreiche Kraft verlieh. Das ist eine ganz besondere, poetische Auffassung des christlichen Ritterideales, den vollen poetischen Reiz aber giebt diesem Stoff erst seine malerische Behandlung. Der Schimmel und sein Reiter in weißlich schimmernder Rüstung sind von hellstem Lichte umflossen, welches auch das Grün zweier im Vordergrund stehender Bäume verklärt, hinten zwischen den kahlen Stämmchen flimmert und leuchtet es ganz eigen, wie in einem echten Märchenwald, und märchenhafte Stimmung mit einem leis' mystischen Zug waltet über dem Ganzen. Und doch ist es völlig „modern“ gemalt und könnte vor dem strengsten Pleinairisten bestehen! Die Poesie der Freilichtmalerei hat eben hier wie im vorigen Jahre auf *Paul Höckers* „Verkündigung“ dem religiösen Stoffgebiet neue Romantik entlockt, eine Romantik, die selbständiger und kraftvoller ist, als die in *Adrien Demonts* heiliger Familie im Liliengarten, und kaum minder weihevoll, als die formenschöne „Pietà“ *Leo Lerchs.* — Die in dieser Schöpfung Herterichs so glänzend bewährte Phantasierichtung ist im diesjährigen „Salon“ auch anderwärts bemerklich, vor allen in den Schöpfungen *Franz Stucks.* Eine derselben, die temperamentvolle Liebesszene des Centaurenpärchens ist ein prächtiges Gegenstück zu der im Vorjahre ausgestellten „Neckerei“, eine andere behandelt einen religiösen Stoff, dessen Ideenkreis schon in früheren Werken mehrfach anklang: die Vertreibung aus dem Paradiese. Schon einmal hat uns Stuck seine seltsame Vorstellung von dem Paradieseswächter vor Augen geführt, den nackten Jüngling mit dem gewaltigen Flügelpaar. Wie derselbe auf dem älteren Bild als Hüter der Himmelspforte den Zweihänder kerzengrade vor sich hält, so steht er auch hier, einer lebendigen Mauer gleich, hinter dem zögernd und trauernd von dannen ziehenden Menschenpaar. Etwas eminent Plastisches, Monumentales steckt in diesen Gestalten und dennoch wirkt das Bild vor allem durch seine malerische Stimmung. — Weit stärker entscheidet dieselbe über den Eindruck des „Nach Sonnenuntergang“ betitelten Gemäldes, auf dem ein sich innig umschlingendes Centaurenpärchen der scheidenden Sonne nachblickt. Naturpoesien dieser Gattung bleiben zweifellos Stucks Bestes; sie gleichen Verkörperungen des realen Naturlebens. Seine Centauren huschen durch den Wald, wie die Schlaglichter der Sonne, und umgekehrt erscheint seine hier ausgestellte Landschaft ohne Staffage: „Abend am Weiher“ so recht als Schauplatz für Waldgötter und Märchengestalten. Weniger einwandsfrei sind seine von der Natur gänzlich losgelösten Phantasiestücke. Seine „Wilde Jagd“ mit den auf Pferdegerippen mit erhobenen Geißeln vorwärts stürmenden wüsten Gesellen ist eher ein Stoff für die Radirnadel als für den Pinsel, und wie angesichts des diesmal in Berlin brütenden Höllenfürsten kann man hier das Gefühl nicht ganz unterdrücken, dass bei Stuck — wie bei Wiertz und neuerdings bei Klinger — die Lust am Sensationellen bisweilen gar zu sehr überhand nimmt und unter dem Anschein der Phantasie eine tolle Laune zu zügellos waltet. Vor *Klingers* hier ausgestelltem Bild „L'heure bleue“ gesellt sich dieser Empfindung noch das Unbehagen, einen großen Künstler auf einem falschen, die Unzulänglichkeit seiner Kraft verratenden Wege zu sehen. —

Im allgemeinen freilich bleibt die „neue“ Schule bei uns dem Gebiet phantastischer Träume noch fern, und dies erscheint im Hinblick auf einzelne so verfehlte Versuche, wie die koloristischen Ungeheuerlichkeiten der Münchener *Julius Exter* und *Max Kuschel,* keineswegs bedauernswert. — Pleinairismus und Impressionismus sind von der *natürlichen* Erscheinung ausgegangen, und der ihrer Kraftentfaltung günstigste Boden wird vorerst die unmittelbare Wirklichkeit bleiben. Ihm schon jetzt so romantische und dennoch gesunde Blüten zu entlocken, wie es *Herterich* verstand, sind eben nur wenige befähigt. — Aber von diesem Boden nimmt jetzt eine Kunstrichtung ihren Ausgang, die sich in eigenartiger Weise wieder den *früheren* Idealen unserer deutschen Kunst zuwendet, welche Welt und Menschen nicht mehr nur im gleichmäßigen, kalten Licht eines freudlosen Alltagsdaseins, sondern schon häufiger und häufiger in hellem Sonnenschein und in gehobener Stimmung schaut, mit echtem Dichterauge, das selbst das Kleinste adelt. Der süßliche, ungesunde Zug, der früheren Schöpfungen dieser Gattung anhaftete, bleibt verbannt, dank der guten Lehren, welche die moderne Freilichtmalerei auch denen gab, die sich nicht unmittelbar zu ihr bekannten — verbannt bleibt aber auch, wenigstens weitaus am häufigsten, das krass-realistische, nüchterne, wenn nicht frivole Element, welches dem Pleinairismus in seinem ersten Stadium anzuhaften pflegte, verbannt blieb endlich mehr und mehr die Flüchtigkeit und die leere technische Effekthascherei, die sich unter seiner Deckung als „geniale Mache“ eingeschmuggelt hatten. — Eine Fülle von Werken, welche diese Wandlung bezeugten, bot in diesem

Salon insbesondere die *Münchener Genremalerei*, ich nenne nur die Arbeiten von *Echtler, Pretzelberger, Bergen, Hoecker, Delug, Spring, Goebel, Laupheimer, Albrechtskirchinger, Grust, Schmidt-Reute, K. Schultheiß, König, Erdelt*, denen sich das stimmungsvolle Gemälde des Weimaraners *Otto Rasch* „Andacht“ gesellt. Diese betenden, lesenden, studirenden Mönche, diese fröhlichen Bäuerinnen, die mit ihren Kleinen spielen, diese still-verliebten Pärchen, diese rotbäckigen Kinder — sie alle sind wohlbekannte Lieblingsgestalten unserer früheren Genremalerei, etwa zur Blütezeit *Eduard Meyerheims*, aber sie alle feiern hier, gleich dem St. Georg, eine Auferstehung im Abglanz der „neuen Schule“. Und noch unmittelbarer war diese Kunstrichtung durch einige größere Hauptstücke vertreten, die das Bekenntnis zur Freilichtmalerei weit schärfer aussprachen: in *Paul Schads* „Fronleichnam“, *Zdrislaw Jasinskis* „Feiertagsmesse“ und vor allem in dem wahrhaft mustergültig durchgearbeiteten Gemälde von *Hermann Koch:* „Begräbnis einer Klosterschwester bei den Benediktinerinnen zu Frauen-Chiemsee. — Bereits mehr der „extremen Linken“ der Freilichtmaler sind *Stephan Csók* und *Max von Schmädel* zuzuzählen, der erstere auf Grund seines ernsten Bildes zweier im Morgengrauen wachender Waisen, der letztere durch seine leicht humoristisch gefärbte Szene zwischen Diva und „Impresario“; der extremen Rechten bleibt dagegen *Hermann Kaulbach* in seinem liebenswürdigen, durch gut studirten Lichteffekt ausgezeichneten Gemälde „Opferkerzen“ getreu. — Dass unter den Münchener Genrestücken die „Klassiker“ nicht gänzlich fehlten, beweisen schon allein die Namen *Eduard Grützners* und *August Holmbergs.* Orientalia waren — abgesehen von den gut gemalten, aber für unser europäisches Empfinden doch etwas gar zu märchenhaften Bildern von *Franz Eisenhut* — durch *Ferdinand Max Bredt* vertreten. Endlich sei als ein ebenso guter Maler wie Humorist *Karl Hartmann* gerühmt. — Die Münchener *Landschaften* trugen meist bekannte Namen: *Kubierschky, Neubert, Dill* als Herolde des Vorfrühlings, *Compton* mit einer Gebirgsszene, der er die Worte des Jesaias zum Text giebt: „Berge und Hügel sollen .... frohlocken ... und alle Bäume auf dem Felde“ ...., *Andersen-Lundby* mit zwei guten Winterlandschaften, ferner *Willroider, Wenglein, v. Poschinger, Weishaupt* und *Tina Blau.* Von Nicht-Münchenern seien *Baisch, Gleichen-Russwurm, Kallmorgen* und *H. v. Volkmann,* sowie der Düsseldorfer *Heinrich Hermanns* erwähnt, dessen Ansicht von Dordrecht zu den besten Landschaften der Ausstellung zählte. Auch das Tierstück war durch die Münchener *Braith, Biedermann, H. v. Heyden, Schmitzberger, Zügel* gut repräsentirt.

Zweifellos ist es beachtenswert, dass eine ganze Reihe der genannten, sowie insbesondere der im folgenden namhaft gemachten Bilder der Münchener und weiter der deutschen Schule ein ungewöhnlich *kleines* Format zeigten. Liebevolle Durchführung und ein intimerer Zug waren hier schon äußerlich geboten, und der oben charakterisirten Wandlung in Wegen und Zielen der neuen Schule wurde hier von vornherein Vorschub geleistet. In diesem Sinne möchte ich noch besonders auf die köstlichen Kabinettstücke *Karl Marrs* und *Gotthard Kuehls* hinweisen. Marr schildert nur ein ganz dürftiges Interieur, ohne Staffage, aber ein Sonnenstrahl dringt so goldig und freundlich in dies winzige Kämmerlein, dass es der Kemenate einer verzauberten Prinzessin glich. Unwillkürlich kam der Name *Pieter de Hoochs* auf die Lippen, und Ähnliches gilt von dem mit echter Sonntagsstimmung erfüllten holländischen Genrebild *Kuehls.* Der Ruhm, regstes Leben auf denkbar kleinster Stätte vereint zu haben, gebührte freilich *Robert Schleich,* dessen spannengroßes Bildchen „Viehmarkt in Oberbayern“ wohl die Grenze des auf solchem Wege Erreichbaren bezeichnet. —

Fortsetzung folgt.

KUNSTLITTERATUR.

* *Als Führer durch das neu eröffnete Wiener Hofmuseum* ist am Tage der Einweihung desselben eine „Übersicht der künstlerischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses“ erschienen, welche nicht nur den Besuchern des Museums, sondern auch auswärtigen Kunstfreunden willkommen sein wird. Denn das handliche, mit vier Plänen ausgestattete Büchlein (380 Seiten in 8⁰) gewährt den ersten bequemen Überblick über die ungeheure Fülle von Kunstgegenständen jeder Art, welche der Riesenbau am Wiener Burgring umfasst. Außer einem Abriss der Geschichte der kaiserlichen Sammlungen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart und einer kurzen Beschreibung des Gebäudes bietet der Führer Übersichten über die nachfolgenden Sammlungen: 1. Die ägyptischen Altertümer. 2. Die griechisch-römischen Antiken. 3. Münzen und Medaillen. 4. Die kunstindustriellen Gegenstände des Mittelalters und der neueren Zeit. 5. Die Waffen. 6. Die Gemälde alter und neuerer Meister. Einen Anhang bilden die Beschreibungen des Heroon's von Trysa (Gjölbaschi) und des Lapidariums. Die Beschreibung der Sammlungen rührt von den Beamten derselben, die des Hauses von dem Erbauer des letzeren her. Der Preis beträgt 60 kr. österr. Währung. — Es mögen bei diesem Anlass auch die Bestimmungen über den Besuch der Sammlungen mitgeteilt werden; derselbe findet durchweg unentgeltlich statt uud zwar Montag, Mittwoch und Freitag von 10—3 Uhr, an Sonn- u. Feiertagen von 9—1 Uhr.

Von *Lübke's „Grundriss der Kunstgeschichte“* (Stuttgart. Neff) ist soeben die elfte durchgesehene Auflage erschienen, welche aufs neue beweist, dass der Autor sein von beispiellosem Erfolge gekröntes Werk durch unausgesetzte Fürsorge stets auf der Höhe der Zeit zu halten weiß. In der neuen Bearbeitung haben besonders die jüngsten Forschungen auf dem Gebiete der antiken Kunst eingehende Berücksichtigung gefunden: Die Untersuchungen in Kleinasien und Syrien, die Ausgrabungen auf der Akropolis zu Athen, die griechischen Porträtgemälde aus dem Fajum u. a. Unter den Werken neuerer Kunst, welche in Lübke's Buch abgebildet erscheinen, sei das unlängst vom Berliner Museum erworbene herrliche Bild Ouwaters hervorgehoben.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. *Die Kunstausstellung von Eduard Schulte in Berlin,* welche nach dem Tode des Kunsthändlers N. L. Lepke dessen Geschäftsräume Unter den Linden 4a übernommen hatte, ist im Herbst nach dem gräflich Rederschen Palais Unter den Linden 1, dem wohlbekannten, von Schinkel erbauten palastartigen Wohnhause an der Ecke des Pariser Platzes, übergesiedelt und hat damit ein neues Heim gewonnen, das hinter dem Düsseldorfer Stammhause nicht mehr weit zurückbleibt. Die Ausstellungsräume, die am 8. November eröffnet worden sind, nehmen das ganze Parterregeschoss ein: drei Zimmer an der Lindenfront, von denen zwei durch zwei Fenster von der Straße Tageslicht erhalten, während das dritte wegen seiner größeren Tiefe mit elektrischem Licht erhellt werden muss, einen hinter diesen drei Zimmern gelegenen Mittelraum, der den Übergang zu dem Hauptausstellungsraum bildet, einem großen Oberlichtsaal, der mit Benutzung eines Hofes neu errichtet worden ist. Mit diesem Saale hat Berlin ein neues Kunstausstellungslokal gewonnen, dessen Dimensionen groß genug sind, um Raum für Gemälde jeden, selbst monumentalen Umfangs zu bieten, und doch nicht zu groß, um die Wirkung von Schöpfungen der intimen Kleinmalerei aller Richtungen zu beeinträchtigen. Zur Eröffnung hatten die Gebrüder Schulte eine große Anzahl von Bildern vereinigt, die die besten Namen aus Deutschland, Österreich, Spanien und Italien trugen, die wir jedoch nicht aufzählen wollen, weil Werke ersten Ranges nur wenige darunter sind. Es muss aber bei dieser Generalprobe auf Beleuchtung — es war ein sonniger Herbstvormittag — hervorgehoben werden, dass die kleinen Genrebilder aus dem spanischen Volksleben von *L. Alvarez,* in allen Einzelheiten staunenswerte Leistungen scharfsinniger Beobachtung und geistreicher, lebendiger, scheinbar mühelos der Natur nachschaffender Darstellungskunst — ein Fischmarkt am Meeresstrande, Wäscherinnen an einem Flusse und eine Schafhirtin mit ihrer Herde — die Probe scharfer Beleuchtung besser aushielten als ein Aquarell *Menzels,* das das Leben auf der Brunnenpromenade in Kissingen am Morgen in etwas chargirter Charakteristik schildert, und die auf starke Wirkungen gemalte Marine von *A. Achenbach* und die italienischen Landschaften Oswald *Achenbachs,* dessen Markusplatz bei abendlicher Illumination mehr durch die effektvolle Wahl des Motivs als durch koloristische Feinheiten wirkt. Neben den kleinen Bildern von Alvarez erregen noch ein größeres Interesse vier bereits von der letzten Münchener Ausstellung her bekannte Bilder des englischen Malers und Radirers James *Tissot,* die die Parabel vom verlorenen Sohn im Stile eines modernen englischen Familienromans darstellen, mit der neuen Pointe, dass der verlorene Sohn seine wüsten Gelage in einem japanischen Theehause feiert, ein der jetzigen Generation völlig unbekanntes Genrebild von *L. Knaus* aus dem Jahre 1864: Tiroler Bauernbursche, die nach einer blutigen Rauferei von ihren Seelsorgern ins Gebet genommen werden, ein Meisterstück feiner Charakteristik und zarter Durchbildung der die Figuren im Raum umschwebenden Tonnüancen, und zwei Strandlandschaften von dem energisch gestaltenden, Naturform und Stimmung sehr geschickt verschmelzenden *G. Schönleber.*

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Österreichische Forschungen in Kilikien. Wir lesen in der Wiener N. fr. Presse: ,,Die kaiserliche Akademie der Wissenschaften ist durch die Munificenz ihres Ehrenmitgliedes, des regierenden Fürsten Johann *Liechtenstein,* für eine Reihe von Jahren in den Stand gesetzt worden, die im Süden Kleinasiens begonnenen archäologischen Forschungen fortzusetzen. Nachdem durch die beiden Expeditionen der Jahre 1881 und 1882 Lykien, durch die folgenden des Grafen Karl *Lanckoronski* Pamphilien und Pisidien untersucht waren, betraute die Akademie in diesem Jahre die Herren Dr. Rudolph *Heberdey* aus Seitenstetten und Dr. Adolph *Wilhelm* aus Graz mit einer Bereisung der an Pamphilien östlich anschließenden Landschaft Kilikien. Die beiden Gelehrten haben sich Mitte März in Smyrna nach der Hafenstadt Pamphiliens, Adalia, eingeschifft, dort an der Spitze einer kleinen Karawane die Landreise angetreten, und in vier Monaten die ganze Küste bis Mersina sowie angrenzende Gebiete des Innern durchzogen. Durch ihre Arbeiten ist die Kenntnis namentlich des sogenannten rauhen Kilikien, einer Gebirgslandschaft von seltener Schönheit, erheblich gefördert worden. Eine Reihe von Ruinenstätten, großartig in ihrer Verlassenheit, wurde von ihnen entdeckt und zuerst eingehender untersucht. Zahlreiche Inschriften, welche die Reisenden entzifferten, sind für den Sprachforscher und Ethnologen von Belang. Das Fragment eines Königsbriefes aus Soloi und eine längere Urkundenreihe aus dem Anfange des zweiten Jahrhunderts v. Chr. haben historische Bedeutung. Von archäologischem Interesse sind aufgefundene Stuckmalereien, Kuppelmosaiken und eigentümliche Grabmonumente in Form hoher abgestumpfter Kegel. In geographischer Hinsicht ist das unbekannte Land durch Kartenskizzen, Photographien und Höhenbeobachtungen vielfach erschlossen worden. Ergiebig waren in dieser Hinsicht namentlich Streifzüge in das Küstengebirge und ein Übergang über den hohen Taurus. Einen vorläufigen Bericht über die erzielten Ergebnisse bietet der Anzeiger der Akademie vom 21. Oktober, umfänglichere Veröffentlichungen werden folgen.“

H. H. *Restaurationen und Funde in Rom.* Den kürzlich auf Veranlassung des Kardinals de Ruggero begonnenen umfassenden Restaurationsarbeiten in der alten, von Hadrian I. neugebauten Griechenkirche in Rom, *S. Maria in Cosmedin,* sind bereits einige interessante Entdeckungen zu verdanken, über die Armellini in der Cronachetta mensuale kurz berichtet. An den Oberwänden des Mittelschiffes, die über das jetzige Gewölbe hoch hinaufreichen, sind Fresken des 12. Jahrhunderts zu Tage gekommen, und zwar zunächst zwei Medaillonbildnisse von Propheten, deren einer durch die Beischrift als Jeremias gekennzeichnet ist. Adorirende Engel schmücken die Wand über dem alten Apsisbogen. Byzantinisirende Presbyteriumsschranken aus Marmor endlich, mit Kreuzen und Bandverschlingungen sind in umgekehrter Lage als Bestandteile des Pavimentes wiedergefunden. — Die obenerwähnte Zeitschrift berichtet ferner über Restau-

rationsarbeiten in der Kirche *S. Lorenzo* in *Sesse*, bei denen unter der Tünche Fresken des 15. resp. 16. Jahrhunderts entdeckt sein sollen, Angaben, die wohl einer Nachprüfung bedürfen werden.

x. — *Funde in Ägypten.* Die „Times" berichtet: In Abukir sind dieser Tage nur wenige Fuß unter der Oberfläche drei Kolossalstatuen von je 10 Fuß Höhe aus rosafarbenem Granit entdeckt worden. Die Ausgrabung fand auf Grund von Mitteilungen statt, welche ein am Platze ansässiger Gelehrter Namens Daninos Pascha der Regierung geliefert hatte. Die beiden ersten Bildsäulen stellen Ramses II. und die Königin Hentmara, auf dem Throne sitzend, dar, eine in dieser Art unter den ägyptischen Altertümern einzige Gruppe. Die dritte Bildsäule stellt Ramses in aufrechter Haltung und in militärischer Tracht mit dem Szepter in der Hand und einer Krone auf dem Haupte dar. Die Statuen tragen Inschriften in Hieroglyphen und waren von ihrem Sockel mit dem Gesicht nach unten herabgestürzt. Sie befinden sich auf dem alten Kap Zephyrium in der Nähe der Ruinen des Venustempels von Arsinoe. In derselben Gegend sind auch Reliquien der ersten Christen gefunden worden.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

x. *Brunnengruppen an der Wiener Hofburg.* Man schreibt der N. fr. Presse: „Der im Ausbau begriffene Trakt der k. k. Hofburg am Michaelerplatz soll an den beiden runden Seitenpavillons unten mit zwei kolossalen, in weißem Mormor ausgeführten Brunnengruppen geschmückt werden, zu denen die Professoren Edmund *Hellmer* und Rudolph *Weyr* die Modellskizzen angefertigt haben. Den beiden Werken liegt die Idee der Herrschermacht zu Grunde: ein Gedanke, dessen plastische Gestaltung gerade an dieser Stelle, welche den Haupteingang zu der alten Residenz der Habsburger von der Stadtseite aus markirt, außerordentlich entsprechend genannt werden muss. Die eine der beiden figurenreichen Kompositionen, das Werk Hellmers, versinnbildlicht die Herrschermacht zu Lande; die andere Gruppe, von der Hand Weyrs, stellt die Herrschermacht zur See dar. In der ersteren bildet die jugendliche Gestalt eines Monarchen in idealer römischer Tracht die bekrönende Figur. Mit gebieterischem Gestus bändigt er die kulturfeindlichen titanischen Gewalten, die sich vom Boden links her vergebens gegen ihn aufzubäumen drohen, während rechts die Repräsentanten der Arbeit und der Bodenkultur den Segen der friedlichen Herrschaft veranschaulichen. In der andern Gruppe bildet eine weibliche, auf einem Schiffsvorderteil stehende Gestalt die Bekrönung, unten von Poseidon mit seinem Gefolge und den Dämonen des Seekrieges in leidenschaftlicher Bewegung umringt. Mächtige Wasserströme, einerseits als Bergquellen, andererseits als Meeresfluten gedacht, ergießen sich aus der Mitte beider Gruppen in breite Bassins, welche die Basamente der Kompositionen bilden und gerade in der von den Künstlern gewählten flachen Gestalt ohne Sockelstufen die elementare Verbindung mit dem Boden trefflich andeuten, welche aus den Grundgedanken der Werke sich ergiebt. Es wäre dringend zu wünschen, dass die beiden geistvollen Schöpfungen zweier hervorragender Talente der jüngeren Bildhauergeneration Wiens, die sich in ihrem Stile dem Palaste von Fischers von Erlach trefflich anpassen, unverkürzt zur baldigen Ausführung gelangten."

ZEITSCHRIFTEN.

Mitteilungen des k. k. österreich. Museums für Kunst und Industrie. VI. Jahrg. Heft XI.
Kunstgewerbliches aus England. Von Hans Macht. (Forts.) — Das Darstellungsgebiet der modernen Grabskulptur. Von Karl Masner. (Schluss.)

L'Art. 1891. Heft 659.
Charles Jacque. Von Paul Lafond. — Reliures du Moyen-Age. Von Léon Dorez. — Edouard Lalo. Von Georges Servières. — Le Musée Frédéric Spitzer et son catalogue. (Forts.) Von Marc Bessières.

Gazette des Beaux-Arts. 1891. Heft 413.
Elie Delaunay. Von M. Georges Lafenestre. — La sculpture à Ferrare. (Schluss.) Von M. Gustave Gruyer. — Documents inédits sur Rubens. (Forts.) Von M. Edmond Bonnaffé. — Le nouveau Palais des Musées à Vienne. Von M. Louis Gonse. — L'art decoratif dans le Vieux Paris. (Schluss.) Von M. A. de Champeaux.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie compl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
Potsdamerstrasse 3

Josef Th. Schall.

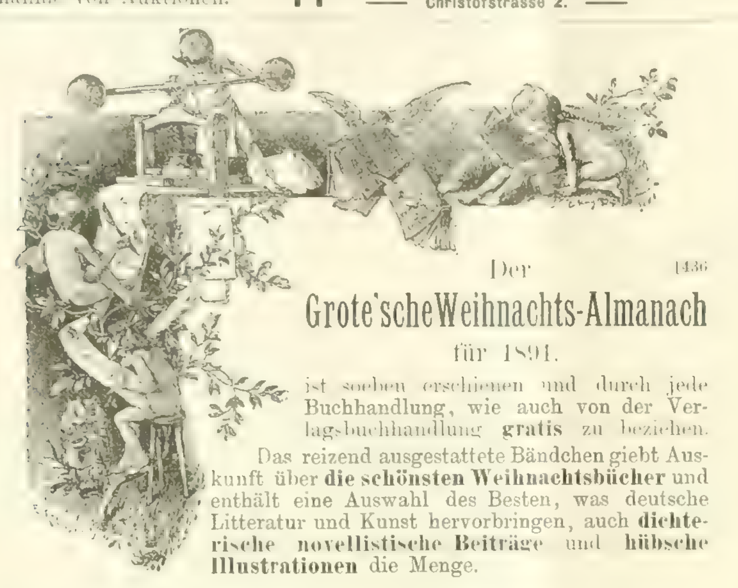
312]

Alte Kupferstiche.

Radirungen, Holzschnitte etc. etc. — Kataloge franko und gratis durch

Übernahme von Auktionen.

HUGO HELBING, MÜNCHEN
Christofstrasse 2.



Der [436

Grote'sche Weihnachts-Almanach

für 1891.

ist soeben erschienen und durch jede Buchhandlung, wie auch von der Verlagsbuchhandlung **gratis** zu beziehen. Das reizend ausgestattete Bändchen giebt Auskunft über **die schönsten Weihnachtsbücher** und enthält eine Auswahl des Besten, was deutsche Litteratur und Kunst hervorbringen, auch **dichterische novellistische Beiträge** und **hübsche Illustrationen** die Menge.

Berlin SW. 46, Bernburgerstraße 35. **G. Grote'scher Verlag.**

Kunsthandlung HUGO GROSSER, Leipzig.

Großes Lager von **Stichen** und **Photographien,** insbesondere der berühmten **unveränderlichen** Photographien nach Gemälden, von **Ad. Braun & Co. in Dornach.**

Schönster Zimmerschmuck.

Einrahmungen jeder Art in **Rahmen für die Wand** und in **Klapprahmen für Salonstaffeleien** zum Wechseln d. Bilder.

[413



Franz Spengler,
Berlin SW.
Alte Jakobstrasse 6
—
Eiserne u. bronzene
Bau- und Möbelbeschläge
Illustr. Liste gratis.

Obiger Briefeinwurf in cuivre poli *M.* 6.—; Desgl. als Rahmen zu Karten oder Inschriften *M.* 5.—. Inschriften-Tafeln dazu *M.* 4 — bis *M.* 6.

Vertreter gegen Preisvergünstigung gesucht.

Wilh. Werthers Verlag in Rostock.

Vorträge
über
Plastik, Mimik und Drama.

Von **W. Henke,**
Professor der Anatomie in Tübingen
Mit 40 Bildern. 1891.
VIII u. 248 S. 8⁰. 5,60 M. br., 7 M. geb.
Für jeden Kunstfreund von grossem Interesse.



Kunst, Kunstgewerbe,

Architektur,
Kupferstiche, Handzeichnungen,
Kostüm- u. Waffenkunde.
Städteansichten,
Heraldik und Genealogie.
Grosses Lager von Büchern und Kunstwerken in allen Sprachen.
Specialcataloge auf Verlangen gratis und franco.

Karl W. Hiersemann
Buchhandlung in Leipzig.
Angebote von Bibliotheken und werthvollen Werken stets erwünscht.

HILDEBRANDT'S Aquarelle

Chromofaksimiles von R. Steinbock, unübertroffen in täuschendster Wiedergabe der Originale und Haltbarkeit der Farbe: **Erdreise** 34 Bl., **Europa** 14 Bl., **Neue Folge** 20 Bl. Einzeln 12 M., von 6 Bl. an **nur 9 M.** Prachtmappe 20 M. Verzeichnis gratis.

Neue Radierungen.
H. Kohnert:

Frühlingsmorgen bei Tegel (1891) Pend. **Herbstabend in der Mark** à 20 Mk.
Gefecht bei Vendôme nach **Kolitz 20 Mk.**

Mannfeld, Wetterhorn (90) 20 M., Heidelberg u. **Köln,** à 40 M., zus. 70 M., Meissen u. Limburg, à 40 M., zus. 70 M., Aachen, Breslau, Danzig u. **Erfurt,** à 20 Mk. Loreleyfelsen u. Rhein-grafenstein à 20 M., Marienburg 30 M., **Merseburg 12 M.**

Feldmann, Hohenzollern (90) 15 M. Burg Elz (90) u. Rudelsburg à 15 M.

Ziegler, Rembrandt (90) 15 M.

Illustriert. Verzeichnis mit Angabe der Frühdrucke gratis. Zu beziehen durch jede Kunst- u. Buchhandlung. Verlag von **Raimund Mitscher, Berlin S. 14.** [426

Hierzu eine Beilage von **J. A. Henckels in Berlin.**

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* Druck von *August Pries* in Leipzig.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN, Heugasse 58. — KÖLN, Kaiser-Wilhelmsring 4.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 7. 10. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

VOM CHRISTMARKT.

I.

Sie wünschen über die neuesten Prachtwerke das Neueste zu hören, und ich möchte es machen wie Nathan der Weise, der, um sich aus der Verlegenheit zu ziehen, ein Geschichtchen erzählte. Nämlich die Geschichte von Rübezahl, der einer alten Frau beim Futtersuchen für die Ziege behilflich war und rasch die Kiepe mit grünem Laubwerk voll packte. Die anfänglich leichte Last ward der Frau immer schwerer; keuchend erreicht sie den Ziegenstall und schüttet im Dunkeln die unbegreiflich schwere Bürde aus. Am anderen Tage zeigte sich der Schabernack des Herrn vom Berge: Das Laub hatte sich in eitel Gold verwandelt.

Sie werden auf die Auflösung dieser Parabel wohl ebenso begierig sein und eben so interessirt zuhören, wie das vortrefflich gezeichnete Auditorium, das wir aus Hendschels Allerlei, zweite Reihe, kopirt haben. Aber sagen Sie selbst: Ist das Publikum nicht neugierig wie eine Ziege? Muss der Buchhändler nicht unablässig für grünes Futter sorgen? Wird es ihm nicht oft schwer, es immer frisch zu bekommen? Und was thut der Verlagsbuchhändler alsdann, der noch nahrhaftes Heu genug hat, aber doch nicht zu jeder Jahreszeit frisches Laub schaffen kann und will? Er macht's wie Rübezahl, nimmt sein gutes altes Gold und giebt ihm durch geheime Künste das täuschende Ansehen vom Grünfutter.





Probeabbildung aus Hendschels Allerlei. II. Reihe.

Ob aber das Experiment gelingt? Man kann wohl ebenso leicht eine Ziege überreden, statt des frischen, aber weniger guten Futters nahrhaftes Heu zu fressen, wie man das Publikum überreden mag, statt des zweifelhaften Neuen das gute Alte zu wählen.

Zu den „alten Freunden mit neuem Gesicht“ zählt z. B. diesmal *B. Mannfeld,* dessen Radirungs-

cyklus vom Rhein in neuer Gewandung und mit Gedichten verbrämt unter dem Titel „Rheinlands Sang und Sage“ herauskommt.

> Das ist der alte Strom.
> Den ich befahre;
> Das ist der alte Dom.
> Den ich gewahre.
> Wie sie, des Daseins froh
> Blieb ich derselbe so
> Im Lauf der Jahre?

So singt D. F. Strauß, wie er das Gelände wiedersieht und sein Gedicht steht leider in dem schön gebundenen Prachtband nicht, worin so viel Carmina Sylvae enthalten sind Wir finden aber manches gute Alte darin, z. B. Herweghs schönes Rheinlied und manches Moderne, wie das Preislied von Frida Schanz, das sich neben Herweghscher Kraft etwas marklos ausnimmt; neben allerlei Rheinlyrik manche halbvergessene Ballade und manche stimmungsvolle Romanze, die doppelt lebendig wird, indem wir die mit so feinem Geschick und Gefühl ausgeführten Radirungen Mannfelds betrachten.

Zu denen, die im Winter als regelmäßiger Gast zu uns kommen, wie die Schwalben im Sommer, gehört *Albert Hendschel,* von dem eine neue Reihe „Allerlei“ dargeboten wurde. Der Spruch aus Jesus Sirach: „Denn Allerlei dienet nicht jedermann und so mag auch nicht jedermann allerlei“ ist nicht auf diese Sammlung anwendbar, so wenig als auf das bekannte Leipziger Gericht. Wir können zu dem neuen Strauß Hendschelscher Blüten sagen — da wir denn doch einmal in das Bereich der frommen Sprüche geraten sind: es sind mancherlei Gaben, aber es ist ein Geist. Ja in vieler Beziehung sind diese letzten Zeichnungen noch interessanter als die früher veröffentlichten. Man blickt hier stellenweise tiefer in die Seele des Künstlers, der im Skizziren schier unermüdlich war. Außer den humoristischen Szenen, von denen sich wieder eine ganze Menge vorfinden, und außer den Versuchen zu Illustrationen die in ihrer gemütvollen Einfachheit oft an L. Richter erinnern, finden sich auch noch andere Studien, z. B. die zarten, physiognomischen auf Seite 12 und 13, die ganz vortrefflich sind und die es abermals bedauerlich erscheinen lassen, dass Hendschels Bemühungen sich so zersplitterten, dass er, ich möchte sagen, sich auf das Muschelsammeln am Meere des Lebens beschränkte. Unschätzbar ist an diesen Zeichnungen, dass sie nicht auf Bestellung gemacht wurden, sondern meist reine Studien sind. Fast alles ist unfertig, aber in allem ist schier der Pulsschlag der Hand erkennbar, die den Stift so fleißig führte. Hendschel erlag noch nicht der Gefahr, die heute vielen Talenten gefährlich wird, die mit der Kleinkunst des Illustrirens sich befassen: er clichirt seine Figuren nicht. Überall zeigt sich in seinen Skizzen der Reiz einer künstlerischen Persönlichkeit. Dass er sehr empfindlich war, wenn die Kontur seiner Vorzeichnungen verletzt wurde, ist bekannt. Die Holzschneider seiner Tage haben ihn oft genug nervös gemacht.

Ein vielgesehener Gast im deutschen Salon ist neben Hendschel *Paul Thumann.* Das Werk, das seinen Namen weithin verbreitet hat, Chamissos Frauenliebe und -Leben, tritt in neuer Ausstattung vor das Publikum; in etwas verfeinerter Toilette begehrt es Einlass in die Salons und beruft sich auf die Gunst des Publikums, die ihm in so reichem Maße zu teil geworden ist. Ich weiß nicht, ob unsere jungen Damen noch immer in dem Zeichner Thumann „den Herrlichsten von allen“ sehen; zwar sagt der Dichter: „Der Frauen Gunst wird nicht so leicht verscherzt.“ Doch sagt er auch: „Und die Arge liebt das Neue.“ Doch sollte man meinen, dass für Thumann jedes Jahr ein Liebhaberkreis heranwüchse, der hier den für seine Gemütsstimmung adäquatesten Ausdruck findet. Da thut der Verleger denn ganz recht, wenn er sein altes Gold in neue Form bringt — freilich muss er auf den Beifall derer, die das noch nicht Dagewesene suchen, verzichten. Die Thumannschen Gestalten haben in den zehn Jahren ihres Daseins nichts verloren, als den Reiz der Neuheit, also alles gewonnen, was zu rechter Beurteilung erforderlich ist. Das letzte Werk, welches uns in neuer Gewandung aber alter Gestalt begegnet, ist die originelle Mappe mit Kinderszenen, welche *Karl Fröschl* im vorigen Jahre veröffentlicht hat. Das große Prachtwerk mit 16 Heliogravüren in Folio hat wegen seiner graziösen Kinderdarstellungen besonders bei den Damen Glück gemacht. Die heuer unter dem Titel *„Kleine Gesellen“* erschienene Lichtdruckmappe (Preis 8 Mark) zeigt in verschiedenfarbigen Lichtdrucken dieselben zarten und überaus zierlichen Erfindungen in Quart, der billigere Preis dürfte zur Verbreitung der Sammlung sehr beitragen. Die Leser dieser Zeilen kennen das Charakterbild des liebenswürdigen Künstlers genau, haben auch mehrere Proben seiner Kunst gesehen, so dass wir uns die Lobpreisung der feinen Charakteristik, des glücklichen Humors, der in dieser Sammlung waltet, sparen können.

C. W. Allers ist fruchtbar wie ein armer Dorfschulmeister. Aus Nord und Süd hat er Studien

heimgebracht, eine liebenswürdiger als die andere. „Unsere Marine“ behandelt er in alter jovialer Laune in dem gleichnamigen Prachtwerke (Verlag von C. T. Wiskott in Breslau), wo er allerhand Lustiges und Merkwürdiges zusammengebracht hat, feine Studienköpfe und allerliebste Stillleben, z. B. die Marineamme oder die Darstellung des Lieutenants, der „nicht zu Hause“ ist, die Bestrebungen des Gesangvereins „Heulboje“, das Landungsmanöver u. s. w. Man wird auch diese „marinirten“ Zeichnungen mit lebhaftem Beifall begrüßen und sich von dem glücklichen Humor des Künstlers gern unterhalten lassen. Von der andern Wasserkante Europas hat Allers eine noch größere Reihe von Skizzen und Kunstblättern heimgebracht, die unter dem Zauberworte „Capri“ unter einer Decke sich zusammenfinden. Die Firma Hanfstängl hat dies Werk mit allem Luxus ausgestattet, der ihr zu Gebote stand: eine Reihe von Aquarelldrucken, wohl mit Zinkfarbenplatten ausgeführt, sind dieser Sammlung einverleibt; es ist wohl einer der ersten Versuche in Deutschland, in dieser Technik das Aquarell nachzuahmen. Freilich sind für einige Zeitschriften derartige Versuche schon seit mehreren Jahren unternommen; aber die Resultate befriedigten nur dann und wann. Von dem italienischen Farbenzauber und der Naturpoesie Capris ist in den farbigen Darstellungen nach Allersschen Aquarellen nicht so viel übergegangen als man sonst in süditalienischen Landschaften sucht; dagegen haben die physiognomischen Studien, denen der vielgewandte Zeichner dort sichtlich mit großer Liebe obgelegen hat, reiche Erfolge gehabt: denn die Typen der anmutig zerlumpten, in malerischer Unordnung sich gebärdenden glücklichen Einwohner dieses unvergleichlichen Eilands hat er vortrefflich wiedergegeben. Nicht minder gelingen ihm aber auch die wechselnden Gestalten, die Don Pagano's wirtliches Haus auf einige Zeit besuchen und die vielen Augenblicke, die sie im Paradiese leben, gar nicht so teuer bezahlen als anderswo, z. B. in Neapel. Auch hier begegnen uns eine ganze Zahl heiterer Szenen, die für C. W. Allers charakteristisch sind und seine Werke so sehr von anderen unterscheiden; z. B. die deutsche Mutter, die den ragazzi die Nasen putzt, die Verhandlungen mit dem Lazzarone, der als Cicerone dienen soll u. a. m. Den Beschluss des Werkes bildet eine Blütenlese von Epigrammen und Randzeichnungen aus Pagano's Fremdenbuch, an dem man allein ein Viertelstündchen seine Freude haben kann.



Probeabbildung aus Fröschls Kleinen Gesellen.
(Leipzig, Seemann, 8 Mark.)

DIE DRITTE MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNG.

VON *ALFRED GOTTHOLD MEYER.*

(Schluss.)

Wenn die bisher genannten Münchener schon durch die Wahl ihrer Stoffe mehr *traditionelle* Bahnen der deutschen Genremalerei einschlugen, so fehlte es doch auch diesmal nicht an einzelnen Pionieren der „neuen“ Schule, die auch inhaltlich ähn-

liche Ziele verfolgen, wie etwa unsere modernen Novellisten und Feuilletonisten. Von Münchenern stand hier im Vorjahr *Josef Block* an der Spitze. Auch diesmal hatte er neben einigen lebensvollen Porträts ein modernes Gesellschaftsstück im Stile seines „verlorenen Sohnes“ ausgestellt. Es zeigt ein junges Paar der „guten Gesellschaft“ am Theetisch. Der Gatte liest, „sie“ lehnt sich, müde vor sich hinblickend, in den Sessel zurück, die Hände ruhen mechanisch auf der Handarbeit, der Kopf ist etwas zurückgeneigt. Hört sie dem ihr vorlesenden Gatten zu oder träumt sie an der Seite des in seine Lektüre vertieften Lebensgenossen von — nicht erfülltem Glück? — Das Bild selbst giebt hierauf keine präzise Antwort. Die Gestalt der jungen Frau ist überhaupt zu selbständig aufgefasst und lässt zu sehr das „Modell“ erkennen. Block selbst nennt sein Bild „Dämmerung“ und in der Wiedergabe des gut verteilten letzten, warmen Lichtes gipfeln auch die Vorzüge des Gemäldes, dessen Stimmung eigenartig an *Skarbinas* in Berlin ausgestelltes Bild „Herbe Worte“ gemahnt. Von des letzteren Münchener Gemälden ist in diesem Zusammenhang zunächst die koloristisch fein abgestimmte Studie „Ein neues Buch“ zu nennen, seine „Herbstsonne“ dagegen gehört zu der Gruppe der Stimmungslandschaften, mehr noch, als sein älterer, etwas nüchterner „Hof in der Picardie“, dessen koloristische Wirkung durch die tiefbraune Fläche des Vordergrundes beeinträchtigt wird. Unter seinen Gouachebildern verdienten seine meisterhaft charakterisirten „Galizischen Juden“ den Preis. Jedenfalls war *Skarbina* — obschon weit weniger reich und gut vertreten, als in der Reichshauptstadt — einer der wenigen Berliner, die in dem stattlichen Gesamtbild des Münchener Salons überhaupt zur Geltung kamen. Neben ihm trat, von Menzel abgesehen, nur *Max Liebermann* hervor, also sicherlich einer der „Modernsten“, der freilich seine Stoffe keineswegs dem modernen Gesellschaftsleben entlehnt. Sein „Schweinemarkt in Haarlem“ ist eine prächtige Leistung. So sehr man auch den dicken, stellenweis thatsächlich reliefartigen Farbenauftrag bespötteln mag: der Gesamteindruck des Bildes lässt jede Einwendung verstummen, eine gleiche Fülle von Luft, Licht und Leben bergen nur wenige Gemälde der Ausstellung, und das inhaltlich an sich so wenig anziehende Existenzbild wird hier zum kulturhistorischen Charakterstück. Auch die vorwärtsschreitende Alte, welche den in Anbetracht seiner Magerkeit mit Recht widerstrebenden Ziegenbock nach sich zerrt, ist insbesondere als eine Musterleistung der Linien- und Luftperspektive zu rühmen. Von den übrigen Berlinern seien *Eugen Bracht* und *Hans Herrmann*, von älteren *Paul Meyerheim* und *Julius Jacob* genannt. *Vilma Parlagy, Fechner* und *Hugo Vogel* hatten ihre im vorigen Jahre in Berlin ausgestellten Bilder eingesandt. —

Ein völlig modernes Bild hatte der Berliner *Friedrich Stahl* in seinem „Badestrand von Ostende“ geliefert, modern nicht nur im Sujet und in den eleganten Toiletten der zahlreichen Figürchen, sondern vor allem in der Lichtfülle, die auf dem Ganzen ruht. Ähnliches boten in diesem Sinne nur noch die Engländer *Reffit-Oldfield* und *Scott*. Dass die Prinzipien des Pleinairismus in solcher Hellmalerei ihre Verwirklichung finden, kann nicht Wunder nehmen, aber etwas überraschend ist die Thatsache, dass auf dem Boden der neuen Schule bisweilen eine ganz ungewöhnliche *Verfinsterung* der Gemälde bis zum absoluten Dunkel entstanden ist, und diese Bilder führen keineswegs stets, wie wenigstens eines unter ihnen, die allein richtige Bezeichnung: „Es wird Nacht“, sondern sie werden bisweilen mit ähnlich anspruchsvollen Titeln bedacht, wie das lediglich einige Lichtscheiben auf dunklem Grunde zeigende Gemälde von *van Looy's*: „Das Königsfest in Amsterdam“. — Der einzige, der bei dieser etwas seltsamen Vorliebe für die Nachtseite Erfreuliches leistet, ist der Münchener *Peter Behrens*, dessen Gemälde „Gedanken“ — ein junger Mann mit brennender Cigarre in einem schon fast finstern Gemach — in der That virtuos ausgeführt ist und stimmungsvoll wirkt. —

Die Zahl der „modernen Genrebildern ist mit den bisher genannten noch keineswegs erschöpft selbst nicht einmal derjenigen unserer „modernen Gesellschaft“, unter denen neben guten Bildern älteren Stiles, wie *Brütts* „Am Bahnhof“ und *Räubers* „Trinkhalle in Kissingen“, die Arbeiten von *Lesser-Ury* und *Höniger* zu erwähnen wären.

Gute *Porträts* waren — von den Sonderausstellungen abgesehen — in der deutschen Abteilung nicht gerade zahlreich, neben den Arbeiten von *Block* seien hier nur die äußerst lebendigen Bildnisse von *M. E. v. Aster* genannt. —

„Peindre *son temps* ou peindre son *rêve*, il ne devrait pas y avoir d'autre alternative pour un vrai peintre“. — Dieser Ausspruch eines geistvollen französischen Kunsthistorikers, wurde in den deutschen Sälen unserer jüngsten Kunstausstellungen meist vollauf gerechtfertigt. Gute *Historien*-Bilder mit echt *historischem* Empfinden waren dort nur in ganz winziger Anzahl anzutreffen. Jm vorjährigen Münchener Salon

war in diesem Sinne allein *O. Friedrichs* Gemälde „Canossa“ zu rühmen, im diesjährigen fehlten deutsche Bilder seiner Gattung fast gänzlich. Selbst die sogenannten „patriotischen“ Stücke blieben selten. Ihr Hauptvertreter war *Robert Haug*, der sich durch seinen „Abschied“ mit einem Schlag einen trefflichen Namen erworben hat. Diesmal stellte er zwei kleine Gemälde aus, welche bezeugen, dass er sich in die historische Atmosphäre, die auf jenem ersten Bilde ruhte, völlig einlebt. Es sind zwei treffliche Soldatenstücke aus der Zeit der Freiheitskriege, eine Truppe „auf dem Marsch“ mit gut beobachteten Figürchen und ein „im Morgenrot“ betiteltes militärisches Stimmungsbild: berittene Vorposten, jede einzelne Gestalt musterhaft gezeichnet und psychologisch fein individualisirt, das Ganze auch koloristisch äußerst wirkungsvoll behandelt. — Haug scheint dazu berufen, den Ideengehalt Körnerscher Lieder zu verkörpern. Sicherlich wird man diese nationale Richtung, wenn anders sie sich wie bisher mit tüchtigem Können paart, freudig begrüßen; ist ihr bisheriger Mangel doch auffällig genug: von den gewaltigen Ereignissen, welche die letzten Jahre dem deutschen Volke gebracht haben, ist weder in unsern internationalen noch in unsern nationalen Ausstellungen ein künstlerischer Niederschlag bemerklich! Auch die modernen Soldatenstücke waren in München im wesentlichen nur durch *Theodor Rocholl*, *Breling*, *Karl Röchling* und *Velten* vertreten: das „Peindre son temps“ ist eben noch keineswegs der erste Wahlspruch des deutschen Malers! —

Ein eigenartiges Bild, halb Geschichte, halb Traum, hatte *F. J. Amling* ausgestellt, die „letzte Revue“ Napoleons I, wo im Morgengrauen, visionär aufgefasst, die endlosen Scharen der Gefallenen vor ihrem als Gerippe auf dürrem Klepper haltenden Feldherrn vorüberziehen. Der Gedanke ist nicht neu: es ist die Ilustration zu einem bekannten Zedlitzschen Gedicht, wie sie bereits der große *Auguste-Marie Raffet* in seiner berühmten „Revue nocturne“ geschaffen hat; auch die Ausführung ist nicht gerade originell, aber wohldurchdacht und im einzelnen gut durchgearbeitet.

Dass unsern Malern „originelle Ideen“ fehlen, ist eine ebenso alte, wie unberechtigte Klage, unberechtigt, weil die Ziele der gegenwärtigen Kunst eben in ganz anderen Gebieten liegen, als im Stoff und geistigen Gehalt der Darstellung. Umsomehr aber verdienen Ausnahmen von der Regel Beachtung. Der Münchener *Wilhelm Schade*, der im vorigen Jahr durch seine seltsame, aber keineswegs geistlose Verkörperung des „Alpdrückens“ in seiner „Drud“ Aufsehen erregte, hatte diesmal eine noch eigenartigere Allegorie gesandt, eine Verherrlichung des Morphiums: eine ernste, mit Fledermausflügeln versehene Frauengestalt, welche sich mit der Morphiumsspritze mitleidsvoll über eine zu ihr geflüchtete Unglückliche neigt. Zweifellos sehr seltsam! — aber man kann nicht behaupten, dass der Gedanke schief sei, und ebensowenig, dass ihn nur die Lust am Sensationellen eingegeben habe: — das Bild steht auf gleicher Stufe mit der bekannten allegorisirenden „Vivisektion“ von *Gabriel Max*. — An den letzteren ward man auch durch *Albert Kellers* „Somnambule“ gemahnt. Der Ausdruck einer bereits der Verzükkung nahen Weltentrücktheit war es, welcher auch Kellers „Hexe“ auf dem Scheiterhaufen einen so eigenartigen Reiz verlieh. Auch in der „Somnambule“ erreicht er diese Wirkung. Keller ist übrigens ungemein vielseitig! Dicht neben diesem mystischen Bild hing von ihm ein prächtiges Interieur: eine „Stoffmalerei“ ersten Ranges, Tierfelle und Kissen aller Art so weich und natürlich wiedergegeben, dass man hineingreifen möchte, während das Figürliche freilich zur Staffage herabsank. —

Zum Schluss noch der Name des Künstlers, den man jetzt nur noch mit halbem Recht an die Spitze der modernsten Schule zu stellen pflegt: *Fritz von Uhde*! Er ward in den Künstlerkreisen diesmal besonders häufig genannt, denn er bezeichnete den Vorsitzenden der Gesamtjury. — Ohne Künstlernamen nnd ohne — Titel würde das Bild, welches von Uhdes in diesem Salon ausgestellten Werken am meisten kritisirt wurde, kaum sonderlich aufgefallen sein. Eine Dorflandschaft im Schnee, in abendlichem Dunkel, im Vordergrund eine Tagelöhnerfamilie, die eilig fürbass schreitet — ein trefflich durchgeführtes landschaftliches Stimmungsbild, durch seine Gestalten zu einem ergreifenden Bild des Elends erhoben; nein, nicht *nur* des *Elends*! — auch der *Liebe*, der Gatten- und Kindesliebe, eine schlichte Verherrlichung der Familienbande! — Aber dies Weib aus dem Volk, mit den ältlichen Zügen, welches ihr Kind an die Brust drückt, um es vor Kälte zu schützen, ist keines jener zahllosen Geschöpfe, die sich in schwerer Arbeit und Not, pflichtgetreu bis ans Ende ihrer Tage schleppen, um dann, von wenigen beweint, spurlos zu vergehen, wie der Wurm im Staube — es soll die irdische Gestalt der Gottesmutter sein, zu deren Glorienschein täglich Millionen anbetend aufblicken; das kaum recht erkennbare Kind in ihren Armen ist das Christkind; der Alte hinten

mit Schlapphut und Korb ist St. Joseph, das Ganze die „Flucht nach Ägypten“: — begreiflich, dass solche Bilder stets von neuem Widerspruch erwecken! — Aber das hierbei berührte Thema ist zu ernst und groß, um es hier mit wenigen Worten persönlicher Meinung abzuthun! — Die rein *künstlerische* Seite des Bildes verdient zweifellos uneingeschränktes Lob, und innerhalb der Werke, welche Uhde's so ungewöhnlich konsequenten Entwicklungsgang kennzeichnen, gebührt ihm der gleiche Rang, wie seinem im Vorjahr ausgestellten „Gang nach Betlehem“, der damals in München den Titel trug „Es ist nicht mehr weit zur Herberge!“ — Einer ähnlichen Geistesrichtung gehört *Hugo Vogels* „Madonna“ genannte Freilichtstudie an

Soviel von der Hauptabteilung, von den *Gemälden*. Möglichst vollständige Aufzählung aller irgend nennenswerten Künstlernamen konnte nicht Aufgabe dieses Berichtes sein, derselbe musste sich neben der Schilderung einzelner besonders scharf ausgeprägter Individualitäten, nur auf die Charakteristik der im diesjährigen Salon erkennbaren Hauptrichtungen der Gesamtentwickelung beschränken. In diesem Sinne möge das, was oben im einzelnen hervorgehoben ist, zugleich alles Verwandte decken!—

Wesentlich neue Züge fügt dem obigen Bilde die Gruppe der *Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen* nicht hinzu. Einer ganzen Reihe von Meistern, die in ihr gut vertreten waren, habe ich bereits gedacht; ich erwähne nur: von Deutschen *Menzel, Skarbina, Liebermann*, von Engländern beziehungsweise Schotten *Guthrie, Claerer, Dudley-Hardy* und *Reid* von Holländern *Josef Israels* und *Bisschop*, und den Dänen *Kroyer*. Die italienischen Aquarellisten, an ihrer Spitze die beiden *Simonis*, sind auf unserem Kunstmarkt bereits völlig eingebürgert. Interessant war es, zu beobachten, wie *Segantini's* seltsame Malweise sich auch in seinen Zeichnungen spiegelt.—

Unter all den zahlreichen, in ihrer Art meist tüchtigen Leistungen, welche von der flüchtigsten Bleistift-oder Farbenskizze bis zum völlig durchgearbeiteten Aquarell und Pastell mit dem Kunstwert eines Ölbildes führten, war die meisterhafteste wiederum die des Müncheners *Hans von Bartels*. Seine Fischhalle in Boulogne wird an Frische und Wahrheit selbst von Liebermanns Schweinemarkt nicht übertroffen, und sein Seestück war vielleicht das beste der ganzen Ausstellung. *Leopold Graf von Kalckreuth* hatte ein Breitbild in Tempera: „Andante“ eingesandt. In duftiger Frühlingslandschaft schreitet ein nackter Jüngling langsam vorwärts; traumverloren greift er in die Saiten seiner Leyer, und lauschend folgen ihm die friedlichen Waldbewohner, Rehe, Hirsche und Häschen mit gespitzten Ohren: ein liebenswürdiges Bild, aber etwas schwächlich in der Auffassung, und mehr noch in der Durchbildung, zumal es zur Dekoration eines Musiksaales bestimmt ist! Angesichts der Studienblätter *Geselschaps* zu seinen Wandgemälden in der Berliner Ruhmeshalle ward dies doppelt fühlbar. —

Die Landschaften des Baselers *Hans Sandreuter* zeichneten sich durch energische koloristische Wirkung *Ludwig Dettmanns* großes Frühlingsbild durch treffliche Perspektive und blendenden Luftton aus; große Virtuosität bezeugten die Architekturbilder des Wieners *Rudolf Alt*. —

Man sollte auch bei der Zulassung *architektonischer Entwürfe* zu unseren Kunstaustellungen vor allem auf die *malerische*, bildmäßige Behandlung des Entwurfes selbst sehen, auf die Art, wie der Architekt zeichnet und aquarellirt, wie er auch dem für Grund- und Aufriss ungeschulten Blick eine Vorstellung von dem geplanten Bau und dem Verhältnis zu seiner Umgebung zu verleihen weiß. Nur in diesem Sinne erscheint es gerechtfertigt, einer Ausstellung der zeichnenden Künste eine Sonderabtheilung „Baukunst“ von so geringem Umfang, wie in diesem Jahr in München, einzufügen. Man wird doch nicht behaupten wollen, dass die hier vereinten zwanzig Architekten die jüngste Entwicklungsphase unserer Baukunst charakterisirten, und so interssant die Arbeiten der schottischen Baumeister im Vergleich zu den Leistungen der Münchener Architekten erschienen, so verdiente diese ganze Abteilung dennoch ebenso die Bezeichnung „Füllwerk“, wie etwa der mit 54 Zeichnungen des Londoner Illustrators *Paul Renouard* besetzte Nebensaal. —

Weit reicher war die Gruppe der „*Vervielfältigenden Künste*“. Neben einer ganzen Reihe von Arbeiten, welche man auch in größeren Kunsthandlungen gut studiren konnte, fand sich hier vieles für künstlerische Feinschmecker, kostbare Blätter für Sammler, an der Spitze *Max Klingers* noch viel zu wenig bekannter Cyklus „Vom Tode“ und prächtige Arbeiten von *William Strang*. Neu und bedeutender war aber auch diese Abteilung nur da, wo sie einzelne Erscheinungen der Gemäldesausstellung unmittelbar ergänzte, so beispielweise in den Blättern des genialen *Anders Zorn*, welche die Methode der Freilichtmalerei und des Impressionismus mit großem Glück auf die Radirung anwenden.

Die *Skulptur* beginnt ihre frühere Aschenbrödelrolle auf unseren Kunstaustellungen allmählich zu verlieren. In München wie auch in Berlin war sie freilich auch diesmal vielfach mehr dekorativ verwendet, um in den einzelnen Sälen dem von Bildern und Farben ermüdeten Blick reizvolle Abwechselung zu bieten, daneben aber befand sich vieles von bleibendem, kunsthistorischem Wert. Den Glanzpunkt in München bildete die Sonderausstellung *Adolf Hildebrands.* Er zählt zu den wenigen Auserwählten, in deren rückhaltloser Anerkennung sich alle Parteien der „Kunsttreiber und Kunstschreiber“ vereinen. Seine Arbeiten sind der glänzendste Beweis dafür, dass das heute in Künstlerkreisen bisweilen so arg vernachlässigte Studium der Meisterwerke der Vergangenheit, zu den höchsten Zielen zu führen vermag. Hildebrand war Schüler Krelings, Zumbuschs und Simerings, aber diese modernen Namen treten angesichts seiner Werke kaum noch hervor. Einzelne der letzteren, vorzugsweise aus seiner erste Schaffensperiode, gemahnen durch ihre Betonung des rein Formalen an die antike Plastik etwa eines Polyklet, so der schlafende Hirt und der trinkende Knabe, dann auch der Kugelspieler. Besonders in der Gestalt des ruhenden Hirtenknaben, dessen jugendlich schöne Glieder im Schlaf gelöst sind, zeigt sich eine Verbindung von Naturalismus und plastischer Schönheit, die an hellenische Kunst gemahnt. Die weitaus größere Anzahl dieser Werke aber weist noch auf eine andere Quelle, welcher Hildebrand seit nunmehr bald zwei Jahrzehnten unmittelbar nahe ist: auf die Skulptur der italienischen Frührenaissance. Ihr Studium offenbart sich gleichermaßen im Äußerlichen, in der technischen Behandlungsweise, im Reliefstil, in der eigenartigen Begrenzung der Büste, wie in der ganzen Phantasierichtung, in der Auffassung der Porträt- und der Genrebildnerei, in der Wiedergabe des Nackten. Seine Bildnisse erinnern an einen Mino da Fiesole und Benedetto da Majano, seine Terrakotten — besonders das in ein Genrestück verwandelte Familienbild „Mutter und Kind“ — bezeugen das Studium der Robbiawerke, und sein Steinrelief des ersten Menschenpaares gemahnt in der Kraftfülle der Gestalten an Jacopo dalla Quercia. Und dennoch sinkt sein Werk niemals zu dem Niveau einer unselbständigen, künstlich archaisirenden Arbeit herab. Er hat die Alten und die Italiener als ein echter Künstler studirt, er lernte von ihnen vor allem die mustergültige Berücksichtigung des Materiales, die in der Plastik notwendige Stilisirung einzelner Formen, kurz das, was man im weitesten Sinne als „praktische Stillehre“ bezeichnen kann, und dies Studium verlieh ihm ein in sich abgeschlossenes Können von seltener Vielseitigkeit, ohne seine Individualität zu gefährden. Seine in München vereinten 22 Werke umfassten Einzelstatuen, Statuetten, Gruppen, Hoch- und Flachreliefs, in Marmor, in Sandstein, in Bronze, in Thon, monochrom, getönt, polychrom, Akte, Porträts, Genre- uud Idealfiguren — und überall bleibt er klassisch und individuell zugleich. — Es soll damit nicht behauptet werden, Hildebrand sei zu allem gleichermaßen befähigt: von dem Gebiete leidenschaftlicher geistiger Erregung und impetuoser Kraftäußerung, von der Steigerung der natürlichen Erscheinung zu übernatürlicher Größe, scheint er sich ebenso geflissentlich fern zu halten, wie von der spezifisch malerischen Richtung der Plastik. Aber diese bewusste Beschränkung verleiht ihm bei den seiner Begabung angemessenen Aufgaben vollendete Meisterschaft. —

Es ist sehr erfreulich, dass die besonders in Italien neuerdings üblich gewordene Übertragung impressionistischer Prinzipien auf die Werke des Meißels in Deutschland vorerst noch wenig Eingang gefunden hat. Willkommener als diese den Grundsätzen der Plastik hohnsprechende Art, welche sich an Stelle ausgeführter Arbeiten mit abozzirten Marmorskizzen begnügt, sind die stets erneuerten Versuche polychromer Behandlung, für welche die Münchener Ausstellung wiederum einige sehr glückliche Beispiele — besonders die „Farbigen“ *Pagano's* bot. Auch die seltsamen Arbeiten *Stephan Sindings*, welcher Hohlformen, gleichsam als umgekehrte Reliefs, durch virtuose Behandlung zu selbständigen Kunstwerken zu erheben sucht, mögen passiren. Neu freilich ist diese Kunstgattung nicht, ihr Stammbaum geht vielmehr bis zu den altägyptischen Koilanaglyphen zurück, und Sinding scheint angesichts der seltenen Linien- und Formenschönheit seiner Gruppe „Zwei Menschen“ und seiner gefesselt ihr Kind stillenden „Mutter“ zu weit Höherem als zu solchen mehr spielenden Experimenten berufen. — Durch technische Virtuosität in der Behandlung des Marmors standen auch diesmal einige italienische Arbeiten, vor allem die verschleierte Mädchenbüste *Appolloni's* an der Spitze. *Trentanove* hatte vier Werke gesandt, darunter seine lebensvolle Statue *Victor Hugo's.* Besonders reich war unter den ausländischen Arbeiten die Gruppe der *Belgier: Charlier, Du Bois Samuel, Devreese, Lambeaux, van Beurden, van der Stappen, de Vigne*, ferner *Dillens* mit zwei eigen-

artigen Heiligenfiguren, und der wenigstens durch Sinnlichkeit und Formenfülle an Rubens erinnernde *de Rudder*. Unter den wenigen Parisern fielen *Agathon* durch zwei gefällige Mädchengestalten und *Chapu* durch seine „Jeanne d' Arc" auf, unter den Engländern *Ford-Anslow* und *Thornycroft*. Der geniale Däne Peter *Severin Kroyer* handhabt auch den Meißel mit großem Geschick. Am seltsamsten unter den fremden Arbeiten war zweifellos des *Mariano Benlliure y Gil* Entwurf zum Grabmonument eines Komponisten mit dem geöffneten Sarkophag, aus dessen Innern geheimnisvolle, von den Genien in wilden Bewegungen aufgenommene Töne zu dringen schienen. Von dem bizarren Inhalt abgesehen, offenbarte dieser schwungvolle Entwurf übrigens ein sehr tüchtiges Können.—

Schon im vorigen Jahr war ein Aufschwung der *Münchener* Plastik hervorgetreten, und auch diesmal bezeugten ihn die meisten ausgestellten Werke jüngerer Münchener Bildhauer, insbesondere in ihren Bildnissen, die fast durchgängig zu rühmen waren. Von guten Akten und Studien nenne ich *Pezolds* „Fischerknaben", *G. Dülls* „Dornauszieher", *Christs* „sterbenden Fechter", *H. Hahns* „Schlangenbändiger", von Idealfiguren *Otto Langs* formenschönen Bildschmuck des Kruppschen Grabdenkmales, *J. Hirts* „Niobide", *Lampels* „Sybille" und die liebenswürdigen Mädchengestalten von *Georg Busch*. In diesen Zusammenhang gehören auch die Arbeiten der in Rom thätigen Bildhauer: *Akermann*, *Jordan* und *Volkmann* endlich von den Berlinern, *Rieschs* „Kranzwinderin" und „Victoria", so wie vor allem *Hundriesers* edle Gestalt des „Friedens". — Fast alle hier Genannten fußen auf klassichem Boden, aber es fehlte, selbst abgesehen von den Porträts, keineswegs an echt modern- naturalistischen Werken. *Geigers* „Arbeiter" mit Schurzfell und Hammer, mehr noch *Jensens* „Schnitter bei der Ernte" stehen im Zeichen *Meuniers*, sie gleichen plastischen Verkörperungen von Lieblingsgestalten eines Millet. *Adolf Brütts* Bronzegruppe des alten Fischers mit seiner schönen, den Wellen entrissenen Beute ist bereits allbekannt. Das Genre bot, wie üblich, am häufigsten der Kleinplastik Stoff, welche durch eine Schar gefälliger Bronze- Marmor- und Thonfigürchen gut vertreten war, aber auch unter den größeren Arbeiten wich der klassische Ernst zuweilen einem kernigen Humor, so vor allem in *E. W. Schöenners* famosem „Kegeljungen", der dem Beschauer sein „Alle Neun! entgegenruft, und in des *Marinas- Garcia* „Modellpause", in der sich das Modell der wenig willkommenen Liebkosungen eines Hundes vergeblich zu erwehren sucht. —

Im ganzen bot auch die plastische Abteilung soviel Treffliches, dass der bereits vielfach geäußerte Wunsch nach einer selbständigen Ausstellung moderner Bildwerke von neuem rege wurde. Seine Realisirung dürfte freilich auf große Schwierigkeiten stoßen, aber angesichts des diesjährigen Münchener Salons scheint in der Isarstadt keine Ungunst der äußeren Verhältnisse zu groß, um ein der Kunst gewidmetes Unternehmen ernsthaft zu gefährden! —

KORRESPONDENZ.

München, den 20. Oktober 1891.

P. — Erst spät bin ich dazu gekommen, der Münchener Ausstellung den pflichtschuldigen Besuch abzustatten und wenn Sie mit Ihrem Berichte auf mich hätten warten sollen, wären Ihnen sicherlich alle Abonnenten abgesprungen. Aber ich will Ihnen auch gar nicht berichten über Kunst und Kunstwerke auf der Ausstellung; durchaus nicht. Erstens gehöre ich nicht zur Zunft der Kritiker, und dann ist darüber mehr als zu viel geschrieben und die treffliche Kritik des Herrn v. Miris in den „Fliegenden Blättern" macht ja auch jede andere überflüssig. Vielmehr möchte ich meine Stimme erheben und einige Zustände in der Ausstellung zur Sprache bringen, die vielleicht im nächsten Jahre Abhilfe finden.

Den Kunstgenuss der ersten Tage hat man mit 3 Mark zu erkaufen: Eintritt 1 M., Katalog 2 M. Der kleine Katalog zu 1 M. ist wertlos. Als erfahrener Ausstellungsbesucher teile ich den Katalog, der ½ Kilo wiegt, in drei Teile: die Annoncen am Ende werfe ich gleich weg; die Abbildungen stecke ich in die Tasche und kann nun wenigstens mit dem Rest, dem Verzeichnis der Bilder, herumhantiren. Zur Orientirung in dem Labyrinth der Säle hat die Redaktionskommission dem Katalog einen Plan des Ausstellungspalastes beigegeben; jedes der Compartimente ist darin fein säuberlich durch eine Nummer bezeichnet und ich beginne zu suchen, in welchen Sälen sich meine Freunde, die Engländer befinden, denen ich zuerst die Ehre meines Besuches zu schenken die Absicht habe. Aber ich suche vergeblich; denn es stehen wohl Zahlen auf dem Plan, aber nirgends ist ein Register zu finden, welches den dunklen Sinn dieser Zahlen erklärte! Ich frage den Saaldiener, der mir eröffnet, dass ein solches Register allerdings nicht vorhanden sei, dass die Zahlen aber in jedem Saal über den Thüren ständen.

„Ja, wie erfahre ich denn aber, in welchem Saal die Engländer sind und wie komme ich dahin?“ „Da müssen's halt frogen, bis Sie da sind!“ Eine nette Einrichtung, ein Plan ohne Erläuterung. In den Sälen selbst, durch die man sich durchfragt, stehen richtig über den Thüren die betreffenden Zahlen; aber damit genug. Auch hier keine Inschrift, welche auf die Nation der Künstler hinwiese, deren Werke hier aufgestellt sind; kein Hinweis, wo man sich befindet, man steht und sucht aus den Bildern zu erkennen, ob man in Skandinavien oder Spanien ist. In gut organisirten Ausstellungen pflegt am Sockel der Säle oder über den Thüren der Name des betr. Landes angebracht zu sein, wodurch jeder Besucher sofort orientirt ist.

Als einzige allerdings etwas umständliche Methode, die Bilder einer Nation zu finden, habe ich die erprobt: man sucht irgend einen Meister der betreffenden Nation im Katalog, dort findet man die Nummer des Saales, in dem sich seine Bilder befinden, sucht dann auf dem Plan die betreffenden Saalnummer, fragt sich — da Wegweiser nicht vorhanden sind — bis zu dem betreffenden Saal durch und sucht dann auf den vier riesigen Wänden das Bild nach der *Nummer*. Aus der Beschreibung ist dann weiter festzustellen, ob dies auch wirklich das betreffende Bild ist, da die Namen der Künstler grundsätzlich nicht an den Bildern angebracht zu sein scheinen. Nur die Franzosen und manche Engländer huldigen der guten Sitte, dem Publikum das Auffinden der Bilder durch Anbringung der Künstlernamen zu erleichtern und den Genuss nicht dadurch zu verkümmern, dass man fortwährend in dem Katalog suchen muss. Allerdings zwingt man durch diese Einrichtung jeden Besucher, einen Katalog zu kaufen und darauf läuft dieselbe wohl hinaus: aber es ist kaum anzunehmen, dass die Anbringung der Künstlernamen den Absatz der Kataloge vermindern würde. Im Gegenteil, es würde die Brauchbarkeit derselben erleichtern und eher zur Vermehrung des Verkaufs beitragen; mich hatte man z. B. gewarnt, den Katalog zu kaufen, da ja doch nichts damit anzufangen sei. Sehr wichtig wäre auch die Anbringung von Wegweisern, welche die Besucher auf die verschiedenen Gruppen hinleiteten. In der diesjährigen Ausstellung existiren nur solche, die auf die — Restauration hinweisen, diese aber in reicher Anzahl: kaum ein Saal entbehrt einer solchen. Es sind dies überhaupt die einzigen — sit venia verbo — monumentalen Plakate in der Ausstellung — Goldschrift auf schwarzem Grund — während alle anderen auf Kataloge, Rauchverbot, Lotterie etc. bezüglichen auf gewöhnliches Papier gedruckt sind.

Es schien mir nicht unwichtig, auf diese Übelstände hinzuweisen. Die Münchener Jahresausstellung ist ein so wichtiger Faktor in unserem Kunstleben geworden und wird immer größere Bedeutung gewinnen, dass man in München alle Ursache hat, den zahlreichen Besuchern die Besichtigung der Ausstellung möglichst zu erleichtern. Hoffentlich fallen diese Bemerkungen auf einen guten Boden und tragen bis zum nächsten Jahre Früchte.

KUNSTLITTERATUR.

Sn. *Anton Springers Selbstbiographie* ist soeben in der Grote'schen Sammlung von Werken zeitgenössischer Schriftsteller (39. Band) erschienen. Sie umfasst vierzehn Kapitel und endet mit der Berufung Springers nach Leipzig im Jahre 1873. Den Anfang bilden zwei Festreden des berühmten Kunsthistorikers (Unsere Friedensziele, akademische Festrede gehalten zu Bonn am 22, März 1871 und die Rede zur Einweihung der Straßburger Universität am 1. Mai 1872), ein Springer als Historiker und Journalist würdigender Aufsatz von *Gustav Freytag* und ein anderer von *Hubert Janitschek*, der dem Kunsthistoriker Springer gewidmet ist, dazu ein Schlusswort von *Jaro Springer.* Das Buch, das schon durch den Zauber des Vortrags jeden denkenden Leser fesselt, wird nicht nur um der Persönlichkeit willen, sondern mehr noch wegen seiner zeitgeschichtlichen Bedeutung weit über den Kreis der Freunde und Verehrer des merkwürdigen Mannes hinaus dankbare Aufnahme finden.

Katechismus der Ornamentik. Von *F. Kanitz.* 4. verbesserte Auflage. Mit 131 in den Text gedruckten Abbildungen. 183 S. Preis in Originalleinenband 2 Mark. Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

z. — Dieses kleine Buch orientirt in einem Frage- und Antwortspiel über die historische Entwickelung des Ornaments und scheint, da es bereits die vierte Auflage erlebte, einem vorhandenen Bedürfnisse zu entsprechen. Mehr als allgemeine Begriffe von den Eigentümlichkeiten der verschiedenen Stile wird der Leser sich daraus freilich nicht aneignen können, da dazu die Ausführungen des Verfassers und auch das knappe Anschauungsmaterial nicht ausreichen. In dem bibliographischen Anhange, der eine systematische Übersicht über die einschlägige Litteratur giebt, hat der Verfasser manche Lücke gelassen und die wichtigeren neueren Erscheinungen nicht berücksichtigt. So fehlen z. B. Meyers Ornamentale Formenlehre und dessen Handbuch der Ornamentik, Meurers Italienische Flachornamente u. s. w.

* Unter dem Titel *„Der Aktsaal“* veröffentlicht der durch seine plastisch-anatomischen Werke rühmlichst bekannte Prof. *Chr. Roth* in München bei Ebner & Seubert (P. Neff) in Stuttgart eine Auswahl von Aktstudien, welche jungen Künstlern als Hilfsmittel bestens zu empfehlen sind und namentlich dem Anfänger zeigen können, wie er sich die Kenntnis und das volle Verständnis des Nackten zu eigen machen soll. Es sind Lichtdruckreproduktionen (aus der Bruckmannschen Anstalt in München) von Kohle- und Rötelzeichnungen in der Bildgröße von 50×60 cm, welche der Autor als die passendste erkannt hat, um das Detail bis in alle Feinheiten zu verfolgen und zugleich noch eine gute Übersicht zu ermöglichen. Die Ausführung ist vorwiegend

malerisch. Nach Vollendung des Werkes kommen wir darauf zurück.

* Unter dem Titel „*Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts*" giebt *Friedr. v. Boetticher* in Dresden ein neues Künstlerlexikon heraus, welches sich die Aufgabe stellt, Verzeichnisse der Werke sämtlicher deutschen Maler des neunzehnten Jahrhunderts zu bieten, mit Hinzufügung der Werke solcher *ausländischer* Künstler, welche in Deutschland ausgestellt haben oder in den deutschen Sammlungen vertreten sind. Nimmt man diesen, wie uns scheint, etwas äußerlich gedachten Begrenzungspunkt an, so erscheint die Boetticherische Arbeit sehr dankenswert. Das Verzeichnis ist reichhaltig, die Abfassung höchst knapp. Nach Erscheinen der Schlusslieferung wird sich Anlass bieten, näher auf das Werk einzugehen.

Raffaels Wandgemälde „Die Philosophie", genannt die Schule von Athen. Von *Franz Bole.* Mit einer Abbildung. Brixen, A. Weger. 1891. 43 S. — 1 M. 20 Pf.

* Die kleine lesenswerte Schrift enthält in kurz gefasster, inhaltreicher Form einen in allen wesentlichen Punkten wohlbegründeten Kommentar zu Raffaels berühmtem Wandgemälde in der Stanza della Segnatura des Vatikans. Ausgehend von der Stellung des Bildes zu dem ihm entsprechenden Deckengemälde und zu seinem Gegenüber, der „Disputa", gewinnt der Verfasser den richtigen Standpunkt für die Erfassung des Grundgedankens der Komposition und erläutert diese dann in allen ihren Hauptfiguren und Nebenbeziehungen. Es ist in der That das geistige Bild des Entwickelungsganges der griechischen Philosophie, welches uns der Künstler mit vollendeter Klarheit und Schärfe der Charakteristik vor Augen geführt hat. Ein hübscher Gedanke des Autors war es, uns den wirklichen Verlauf der Geschichte der griechischen Philosophie vor der Betrachtung der Hauptgruppen des Bildes in gedrängter Fassung und mit Kursivschrift vorzuführen und darauf dann die Besprechung der Raffaelischen Gestalten folgen zu lassen. Man sieht so vollkommen klar, wie ungezwungen eines sich zum andern fügt. Auch von der Architektur des Bildes, gleichsam dem Schauplatz der Handlung, bietet der Text eine hübsche Analyse. Beigegeben ist ein Lichtdruck des Bildes, mit Weglassung der oberen Partie. Den Porträtkopf neben Raffael hält Bole für den des Perugino. Das ist nicht mehr haltbar. Wir müssen vielmehr das Bildnis des Soddoma darin erkennen, als desjenigen Meisters, von dem bekanntlich die Einteilung und mehrere Stücke der Deckenmalereien des Saales herrühren.

Laban, Ferdinand, *Der Gemütsausdruck des Antinous.* Ein Jahrhundert angewandter Psychologie auf dem Gebiete der antiken Plastik. Berlin, W. Spemann. 1891. 8°. 92 S.

So lange wir beim Hermes des Praxiteles die rechte Hand nicht besitzen, vermögen wir auch den Ausdruck in seinem Gesichte nicht klar und präzise zu deuten. Der Gott thut etwas und die fehlende Hand soll uns eben sagen, was er thut. Beim Antinous ist das Porträt das Wesentliche, die Hauptsache. In jedem Porträt des Antinous gelangt eine gewisse habituelle Gemütsstimmung zum Ausdruck. Aber welche? Darüber weichen die Ansichten der Archäologen und sonstigen Kunstschriftsteller ganz merkwürdig von einander ab. „Der eine spricht von Unschuld, der andere von Wollust, von Naivetät der eine, von Koketterie und bewusster Scham der andere, dieser von Leidenschaftslosigkeit, jener von Wildheit. Sanftmut und Milde erblickt der eine in seinen Zügen, etwas Kühnes, Rohes, Stolz, Bosheit, ja Grausamkeit der andere. Süßes Behagen findet man ausgeprägt in seinem Gesicht, stille Gemütsruhe, Träumerei, Entzücken und Liebeswonne, dann wieder etwas Ernsthaftes, Nachdenkliches, eine leise Melancholie, einen Zug von Schwermut, tiefe Traurigkeit, ziellose Sehnsucht, schmerzliche Resignation, etwas Düsteres, Totenstarres, eine Hoffnungslosigkeit, innere Zerrissenheit, Lebensüberdruss, die wirkliche Verzweiflung, den Weltschmerz, Entsagung und Abtötung, düsteren Fanatismus." (S. 68.) Man darf aber durchaus nicht etwa glauben, dass diese sonderbaren Resultate der „angegewandten Psychologie" bei dem halben Hundert Autoren, die Herr Laban durchgenommen hat und „fein säuberlich herauspräparirt" in chronologischer Folge dem Leser vorführt, durcheinander laufen wie in diesem soeben citirten pêle-mêle, das einigermaßen an die Zusammenfassung der diversen ärztlichen Ordinationen für eine und dieselbe Krankheit in Immermanns Münchhausen erinnert. Die Schöngeister, Archäologen, Litteratoren und Professoren, die, sei es durch Zufall, sei es durch ihre Studien dazu geführt worden sind, über den Antinous eine Ansicht zum besten zu geben, lassen sich nach der letzteren in Gruppen sondern. I. Gruppe, die *optimistische*, die Männer des humanen, sentimentalen und rührseligen 18. Jahrhunderts, Leute, die, wie Winckelmann, Meyer, Goethe, Adler, Heinse, Bromley, Levezow, Gruber, Beck, vor 1774 geboren wurden und nicht nach 1816 geurteilt haben. II. Gruppe, die *pessimistisch-idealistische*, die Herren aus dem Zeitalter Schopenhauers, die „Weltschmerzler"-Gruppe der Schnaase, Braun, Stahr, Wieseler, Kugler, Carriere etc., von denen keiner vor 1798 geboren ward, keiner vor 1843, keiner nach 1866 geurteilt hat. III. Gruppe, die moderne, *realistische*, die, etwas gleichgültig dem betrachteten Objekt gegenüber, alles Menschliche im Menschen ausfindig machen, und in allen menschlichen Dingen als die wahren Triebfedern die materiellen nachweisen will, aber in weitaus höherem Grade als die beiden vorhergehenden zur historischen Gerechtigkeit disponirt erscheint. IV. Eine letzte Gruppe, die allermodernste, macht ganz den Eindruck, als ob sie in die Bahn des 18. Jahrhunderts wieder einlenken wollte. „Was den Autor einer bestimmten Zeit veranlasst, eben einen gewissen Ausdruck im Haupte des Antinous zu erblicken: das ist das vorherrschende Empfindungselement seiner Zeit, die Färbung, die Grundstimmung, von welcher seine Mitwelt ausgeht." (S. 85.) Das heißt in unsere Sprache übersetzt: Wir sehen in dem Antlitz des Antinous nur, was wir selbst mit uns herumtragen; wir legen es nicht aus, wir legen ihm was unter. Wenn wir die Kunsturteile über den Antinous sich in einem Circulus bewegen sehen, so wird bei einer eventuellen „kritischen Sichtung" von Kunsturteilen über einen und denselben Gegenstand auch das Urteil unserer eigenen Zeit nicht als „abschließend" zu betrachten und bezüglich der Unfehlbarkeit und „Exaktheit" der „kritischen Methode", mit der es gewonnen ist, eine Skepsis gestattet sein. Wenn die „Vieldeutigkeit" der antiken Plastik, ihr „Idolcharakter", nebst ihrer Fähigkeit, den körperlichen Ausdruck einer jeden Gemütsbewegung „ohne stark kontrahirte Gesichtsmuskeln" darzustellen, die Ursache des fatalen Faktums sein soll, dass jeder Beschauer im Antinousantlitz etwas anderes sieht, dann ist jedes Kunstwerk und jede Kunstepoche ein Idol, dann hat keine einzige Periode in der Plastik den Ausdruck der Gemütsbewegungen mit kontrahirten Gesichtsmuskeln dargestellt. Von all den schönen Dingen, die im Kopfe des Antinous gesehen wurden, steht gar nichts drinnen; der Weg, auf welchem die besprochenen Ergebnisse gewonnen wurden, war keine wissenschaftliche Thätigkeit. Eine solche ist nur

diejenige, die nicht unserer subjektiven Empfindung, sondern den Dingen selbst zum Worte verhilft und Wahrheit nur, was uns die letzteren selbst sagen.

JOSEF BERNAC.

Dresdens Festungswerke im Jahre 1811. 90 Ansichten und 2 Pläne in Lichtdruck nach Aquarellen von *Friedrich August Kannegießer.* Für seine Mitglieder herausgegeben vom Verein für Geschichte Dresdens. Dresden, Lichtdruck von Stengel & Markert 1890. quer 4⁰.

H. A. L. In den Jahren 1821 bis 1823 ließ der Organist an der evangelischen Hofkirche zu Dresden, *Friedrich Georg Kirsten*, um die Erinnerung an das äußere Bild der Stadt vor der Niederreißung der Festungswerke zu bewahren, eine vollständige Reihe von Ansichten der Dresdener Festungswerke durch den Landschaftsmaler Friedrich August Kannegießer als Aquarelle anfertigen, und zwar in der Gestalt, die sie bis zu ihrer im Jahre 1811 begonnenen Abtragung gehabt hatten. Kannegießer schloß sich bei dieser Arbeit an Zeichnungen an, die er und die Maler Hammer und Jentzsch, so wie einige andere Künstler teils schon lange vor dem Jahre 1811, teils kurz vor Beginn der Entfestigung direkt nach der Natur entworfen hatten, und übertrug sie auf Blätter in gleichmäßiger Größe. Aus Kirstens Besitz gelangte die für die Topographie Dresdens so wichtige Sammlung in die Kupferstichsammlung des Königs Friedrich August II., welche gegenwärtig Seiner Königl. Hoheit dem Prinzen Georg, Herzog zu Sachsen, gehört. Mit dessen Erlaubnis hat sie der Verein für Geschichte Dresdens, nur wenig verkleinert, durch Lichtdruck vervielfältigen lassen und hat damit seinen Mitgliedern ein schätzenswertes Geschenk bereitet, da die Aquarelle nicht nur historisches Interesse besitzen, sondern eine Anzahl Blätter als Zeugen für die ältere Dresdener Bauart auch kunstgeschichtlich von Wert sind. Wir machen z. B. aufmerksam auf die Nummern 9: Die Zwingerbrücke und das Zwingerthor von außen. 18: Die Wilsdruffer Thorbrücke. 31: Festungsmauer zunächst des Seethors mit dem heutigen Ministerium des Innern. 32: Seethorbrücke mit dem Seethor. 34: Die Pirnaische Thorbrücke mit dem Pirnaischen Thor.

NEUE KUNSTBLÄTTER.

—x. *Die Firma J. Schmidt in Florenz*, Via Tornabuoni, hat wieder einige neue Kunstblätter in Heliogravüre veröffentlicht, die wir der kunstliebenden Welt signalisiren. Eine prächtige Gabe ist die Heliogravüre nach Johannes dem Täufer von Andrea del Sarto in der Pittigalerie, welches gewiss zu den charakteristischsten Werken des großen Koloristen zählt. Die ernste Schönheit dieses Jünglings, sein leidenschaftlich beseelter Blick, die Schlichtheit und Größe der Darstellung bringen dieses Werk auch ohne die Farben des Originals zur Wirkung und lassen ahnen, welche Fähigkeiten in dem Schneiderssohne schlummerten und leider durch das Naturell Andrea's gehindert, nicht zu völlig freier Entfaltung gelangten. R. Paulussen hat die Nachbildung in Heliogravüre vortrefflich besorgt. Das 29 × 40 cm große Bild darf als Wandzierde sehr empfohlen werden. Auf nicht so allgemeinen Beifall darf wohl die Allegorie des Frühlings von *Sandro Botticelli* hoffen, dessen so oft wiederholter, für manche unschmackhafter, für andere dafür um so reizvollerer, Gesichtstypus auf diesem Bilde mehrmals variirt wird. Die Gespreiztheit der Bewegung, das affektirte Schiefhalten der Köpfe, die noch unfertige Gewanddarstellung und die Auspinselei der Gräser und Blümchen, die eine Wiese vorstellen sollen, mögen wohl manchen abstoßen; doch wird die stille Anmut der reichgekleideten Figur, welche wie das Mädchen aus der Fremde einherschreitet, um so angenehmer auffallen und der sorgsame Betrachter wird an dem individuellen Hauche des Botticellischen Geistes vielfach seine Freude haben. Die Heliogravüre des an Einzelnheiten reichen Bildes ist mit großer Sorgfalt ausgeführt und verdient den Vorzug vor Photographien. Endlich weisen wir noch auf die beiden liebreizenden musizirenden Engel des *Fra Bartolommeo* hin, die als vortreffliche kleine Dekorationen jedem Musikzimmer zur Zierde gereichen dürften. Sie sind in Röteldruck ausgeführt und je 21 × 19 cm (Bildfläche) groß.

TODESFÄLLE.

⊙ *Der Geschichtsmaler Professor Dr. Gustav Spangenberg*, der Schöpfer zahlreicher Bilder aus der Reformationszeit und sinnvoller allegorischer und symbolischer Darstellungen, von denen der in der Berliner Nationalgalerie befindliche, tief ergreifende „Zug des Todes" den Namen seines Meisters volkstümlich gemacht hat, ist am 19. November in Berlin, im 64. Lebensjahre, an den Folgen der Influenza gestorben. Sein letztes größeres Werk war ein Cyklus von zwanzig Wandgemälden im Treppenhause der Universität zu Halle, die die Wirksamkeit der vier Fakultäten versinnlichen. Nach Vollendung dieser Arbeit (1888) wurde er zum Ehrendoktor promovirt.

*** *Der belgische Landschafts- und Architekturmaler Joseph Linnig*, der sich auch als Radirer ausgezeichnet hat, ist am 13. November in Antwerpen, 66 Jahre alt, gestorben.

*** *Der Historienmaler Claudius Schraudolph*, ein Schüler seines Bruders Johann und von Heinrich Hess, der sich wesentlich durch seine Mitwirkung an den Fresken von Hess in der Allerheiligenkirche und in der Basilika zu München und an denen seines Bruders im Dom zu Speyer bekannt gemacht hat, ist am 12. Nov., 78 Jahre alt, in seinem Geburtsort Oberstdorf im Algäu gestorben. Schon seit mehreren Jahrzehnten hatte er sich von der Kunst zurückgezogen.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Römische Ausgrabungen. Der stets glückliche und vom reichsten Erfolge gekrönten Forschungsmethedode de Rossi's ist es gelungen, die christliche Altertumswissenschaft wieder um einen bedeutenden Fund zu bereichern. Wie Rossi unlängst auf dem internationalen wissenschaftlichen Kongress der Katholiken in Paris ausgeführt hat, haben seine seit mehreren Jahren im Gange befindlichen erfolgreichen Ausgrabungen in den *Katakomben von S. Priscilla* an der Via Salaria *bei Rom* nicht nur die Gräber der Acilii Glabriones wieder aufgedeckt, wobei richtige Aufschlüsse über die Beziehungen der Priscilla, der Gründerin und Eigentümerin jenes Coemeteriums, zu den Aciliern, und über den unter Domitian im Jahre 91 um seines christlichen Glaubens willen hingerichteten Konsul Glabrio sich ergeben haben, es hat auch eine Aussage des Liber pontificalis über das Grab des Crescentio und die nahe gelegene Basilika des Papstes Silvester ihre monumentale Bestätigung erhalten. Die Angabe eines Pilgerbuches aus dem siebenten Jahrhundert, dass man von der genannten Basilika an der Via Salaria hinuntersteige zur Krypta des Crescentio, veranlasste de Rossi, nachdem er das Cubiculum aufgefunden und auch die mit herabgestürzten Säulentrümmern angefüllte Treppe entdeckt hatte, oberhalb des Cömeteriums mit Genehmigung des Besitzers,

des Grafen Telfener, Nachforschungen nach der Basilika anzustellen, die vom reichsten Erfolge gekrönt wurden. Zwar sind es nur Grundmauern und Architekturfragmente, die man von der schon 962 verlassenen Kirche noch antraf, aber die Grabungen lohnten die Mühe in Anbetracht der höchst eigenartigen Disposition der ganzen Anlage, die einen neuen erwünschten Beitrag zur Systematik des altchristlichen Kirchenbaues geliefert hat. Es ergab sich eine dreischiffige Basilika von 23 m Länge und 18 m Breite. In dem apsidalen Presbyterium fand sich unter dem Platze des Altars ein Grab, davor ein zweites, reich mit Marmor geschmückt; das erstere barg früher den Leichnam des Silvester, das andere den des Papstes Siricius. Noch vier andere Päpste waren in dieser Basilika bestattet, rechts vom Altar Marcellus und Cölestinus, an einer andere Stelle Liberius und Vigilius. An der Grenze des Bema führt die Treppe zum Cubiculum des Crescentio hinab. Was aber diese ganze Anlage besonders auszeichnet, ist die große Zahl kleiner, meist rechtwinkeliger und mit einer Apsis versehener Oratorien, Cellae sepulcrales oder Cellulae sanctorum, wie ein alter Topograph sie nennt. Sie umgaben die Basilika auf allen Seiten, kommuniziren aber auffälligerweise nicht mit ihr durch direkte Zugänge, wie dies z. B. bei der Basilika des Paulinus in Nola der Fall war (vgl. diese Zeitschrift XX, S. 135 ff.). Eine detaillirte Beschreibung und Illustration dieses für die Architekturgeschichte wichtigen Fundes hat de Rossi in seinem Bullettino in Aussicht gestellt; hier sei aus dem Compte rendu des eingangs erwähnten Kongresses nur noch hinzugefügt, dass man bei Anlage der Basilika teilweise die Mauern eines Privathauses benutzt hat, von dem Mosaikreste in den Gräbern erhalten sind. Ebenso war das Hypogäum der Acilier unter der Kirche in einem ehemaligen Wasserreservoir hergestellt, dessen Leitungsröhren sich noch vorgefunden haben.

H. HOLTZINGER.

PREISVERTEILUNGEN.

Der Preis der *Anton Springer-Stiftung*, der dieses Jahr zum zweiten Male zur Verteilung kam, ist von der philologisch-historischen Klasse der königl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften Herrn Archivar Dr. *H. Ehrenberg* in Königsberg i. Pr. zuerkannt worden.

*** *Von der Berliner Kunstakademie.* Das Kuratorium der Adolf Menzelstiftung hat den diesjährigen Preis in Höhe von 800 M. dem Maler *Hermann Tischler* aus Berlin zuerkannt.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Die Maler Ludwig Herterich, Paul Höcker und W. Dürr* sind zu Professoren an der Münchener Kunstakademie ernannt worden.

*** *Der Direktor an den königlichen Museen, Geh. Regierungsrat Dr. W. Bode*, ist zum Mitgliede der Münchener Akademie der Wissenschaften gewählt worden.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

H *Der Wiener Künstlerklub* hat vor kurzem seine dritte Kunstausstellung eröffnet, aber darin wenig Neues und noch weniger Hervorragendes gebracht. Interesse boten allein eine Anzahl von Aquarellen und Zeichnungen zu einem Festalbum, welches russische Ärzte dem Anatomen Prof. Dr. Wenzel Gruber als ihrem ehemaligen Lehrer zu seinem vierzigjährigen Dienstjubiläum widmeten. Die Vorwürfe sind äußerst mannigfach und stehen zu dem fortlaufenden Texte (derselbe enthält nur die Titel der verschiedenen Werke und Abhandlungen Grubers) oft in sehr loser Verbindung. Wir lernen aus der Kollektion, welche demnächst als Geschenk der Witwe des Gefeierten in die Sammlung der Eremitage übergeht, eine Reihe von Künstlern kennen, denen man selten auf deutschen Ausstellungen begegnet. Eine besondere Schule oder Eigenart ist aber bei keinem wahrzunehmen; es ist durchweg Pariser und Münchener Technik, die uns in den Arbeiten entgegentritt. Besonders reizvoll sind darunter die in verschiedener allegorischer Form vorgeführten weiblichen Studien von *W. Bobrow*, dann die größeren figürlichen Kompositionen von *Lewitsky*, *Juralew* und *Charlemagne*, während in den landschaftlichen Vignetten die Stimmungsskizzen von *Klewer*, *Makarow* und *Aiwasowsky* hervorragen. Auch der Altmeister *Zichy* hat ein hübsches Blatt „Die Wissenschaft verteilt ihre Gaben" der Sammlung eingereiht. Nur schade, dass bei den meisten Blättern nicht mehr Wert auf die Ausführung der Schrift des Textes gelegt wurde; die stümperhafte Rundschrift passt weder im Stil noch in der Ausführung zu den künstlerischen Beigaben.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

E. Wie römische Blätter melden, bereitet der *italienische Unterrichtsminister* einen Gesetzentwurf vor, welcher an Stelle des in letzter Zeit vielbesprochenen Ediktes Pacca die Rechtsverhältnisse in Bezug auf die in Privatbesitz befindlichen Kunstwerke regeln soll. Bezüglich jener Galerien und Museen, deren öffentliche Zugänglichkeit bereits jetzt gewährleistet ist, soll die Herausgabe eines Reglements unmittelbar bevorstehen, wonach die Besitzer solcher Sammlungen zunächst verpflichtet werden, der Regierung von dem Bestande derselben durch Vorlage genauer Kataloge Anzeige zu machen und zugleich zu erklären, von wann ab und unter welchen Modalitäten das Publikum zum Genusse derselben zugelassen werde. Ferner schreibt das Reglement vor, dass kein Stück von seinem Aufstellungsort entfernt werden dürfe ohne Zustimmung der Regierung, welche diese Erlaubnis aus bestimmten Rücksichten auch verweigern kann. Endlich behält sich die Regierung unbedingt vor, die Sammlungen, um sich von der unausgesetzten Wahrung der Rechte der Allgemeinheit an denselben zu vergewissern, fortwährend zu inspiziren und solche Galerien, die von ihrem ursprünglichen Aufstellungsort entfernt worden sind, wieder dahin zurückbringen zu lassen. Letztere Bestimmung soll gegenüber der Galerie Borghese bereits zur Anwendung gebracht worden sein, indem denselben Quellen zufolge der Fürst Paul Borghese vom Unterrichtsministerium die Aufforderung erhalten hat, die Galerie aus dem Casino der Villa Pinciana, wo die Aufstellung den Anforderungen an Schutz und Überwachung nicht hinlänglich entspricht, wieder an den ursprünglichen Standort im Palast Borghese zurückzuschaffen. In diesem Falle werden die bereits abgeschlossenen Kontrakte, durch welche das Erdgeschoss des Palastes auf mehrere Jahre an Private vermietet wurde, wohl rückgängig gemacht werden müssen.

*** *Die Leitung der nächstjährigen Berliner Kunstausstellung* ist nunmehr definitiv dem Senate der Kunstakademie übertragen worden. Wie dieser bekannt macht, wird die Kunstausstellung für 1892 am Sonntag, dem 15. Mai, im Landesausstellungspalast am Lehrter Bahnhof eröffnet und Sonntag, den 31. Juli, geschlossen werden. Programme, welche die näheren Bestimmungen enthalten, können in nächster Zeit bei allen deutschen Kunstakademien sowie bei

den Lokalvereinen der Deutschen Kunstgenossenschaft in Empfang genommen werden. An den Verein Berliner Künstler hat das Ministerium den Bescheid ergehen lassen, dass für das Jahr 1893 eine völlige Reorganisation der grossen Kunstausstellungen geplant ist.

Internationale Aquarellausstellung in Brüssel. Im Beisein des belgischen Königspaares und unter lebhafter Teilnahme der gesellschaftlichen und künstlerischen Kreise der Hauptstadt ist am 22. November in den Sälen des neuen Museums die 32. internationale Jahresausstellung der königlichen belgischen Gesellschaft der Aquarellmaler eröffnet worden. Die diesmalige Ausstellung umfasst 214 Aquarelle und macht einen vortrefflichen Eindruck; sie enthält tüchtige Leistungen deutscher, österreichischer, französischer, niederländischer, englischer, italienischer und belgischer Aquarellmaler. In diesem internationalen Wettbewerbe gebührt diesmal — darüber herrscht nur eine Stimme — einem Berliner Maler der erste Siegespreis: Herrn *Hans Herrmann*, dessen niederländische Straßenbilder ungeteilte Anerkennung finden. (Voss. Ztg.)

Das Landesmuseum in Zürich. Für das im schweizerischen Bundesrate neu geschaffene Landesmuseum der Schweiz, als dessen Sitz durch Abstimmung Zürich bestimmt wurde, sind Pläne zu einem Neubaue entworfen, die noch der Genehmigung des Bundesrates unterliegen, aber dieselbe erhalten dürften. Der große Stadtrat von Zürich hat beschlossen, sofort nach der Genehmigung den Bau beginnen zu lassen, wofür das nächste Frühjahr in Aussicht genommen ist. Der Plan zu dem neuen Museumsgebäude erweckt insofern ein eigenartiges Interesse, als demselben das sogenannte Agglomerationsprinzip unterlegt ist, d. h. ein nach dem Bedürfnisse sich richtendes Aneinanderreihen verschiedener Bauteile für die verschiedenen Teile der Sammlungen. Der Entwurf stellt sich hiermit in Gegensatz zu der bisher gebräuchlichen Anordnung der Vereinigung aller Sammlungsabteilungen in einem einheitlich durchgeführten Gebäude. Es lässt sich nicht leugnen, dass das Agglomerationssystem, sowohl was architektonische Erscheinung anbelangt, als auch mit Rücksicht auf die praktische Benutzung eines Gebäudes viele Vorteile für sich hat und nach dem aus der englisch-amerikanischen Architektur auch auf uns überkommenen Prinzipe im Wohnhausbaue gebildet ist: jedem Raume nach außen die seinem besonderen Zwecke eigentümliche Erscheinung zu geben. Wir sehen hier einen bedeutsamen Versuch, das bereits im Wohnhausbaue zum Durchbruch gekommene Wahrheitsprinzip auch auf den Monumentalbau zu übertragen. (Dt. Bauztg.)

Berlin. Dr. *Heinrich Schliemann* hatte bekanntlich seinerzeit nur einen größern Teil der von ihm in Troja (Hissarlik) zu Tage geförderten Altertümer, darunter freilich die wichtigsten und kostbarsten, nach Deutschland gebracht und Kaiser Wilhelm I. für das deutsche Reich geschenkt. Von einem großen Teil der Sammlung aber konnte er sich bei Lebzeiten nicht trennen und hatte sich in seinem Hause in Athen mit diesen seinen Lieblingen umgeben. In seinem Testamente setzte er auch für diesen Teil der Sammlung das deutsche Reich zum Erben ein. Seine Witwe, so sehr auch sie Gefallen an den Altertümern findet, ehrte seinen Willen und hat nun die ganze große Sammlung nach Berlin übersandt. In nicht weniger als 58 großen Kisten ist dieses Vermächtnis im Museum für Völkerkunde angelangt und wird hier der schon vorhandenen Schliemannsammlung eingereiht werden. Frau Dr. Schliemann wird die Ausgrabungen in Troja fortsetzen. (N. Allg. Z.)

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

** *Zur plastischen Ausschmückung des Reichstagsgebäudes.* Die Attika hinter dem westlichen Giebel des der Vollendung sich nähernden Gebäudes für den deutschen Reichstag wird von einem umfangreichen Bildwerk gekrönt werden, mit dessen Ausführung Prof. *Reinhold Begas* beschäftigt ist. Nach einer Mitteilung der Nordd. Allg. Ztg. ist die Hauptfigur der Gruppe die „im Sattel sitzende“ Germania; das gepanzerte Weib, dessen Haupt die lorbeerumkränzte Kaiserkrone schmückt, stützt sich mit der Linken auf den Schild, während die Rechte des Deutschen Reiches Banner hoch emporhält. Von den Schultern der Germania wallt der Herrschermantel herab; ihr Streitross wird von dem „Frieden“ und dem „Ruhm“ geführt. Zur Rechten schreitet eine kräftige Jünglingsgestalt, der siegende Friede; er trägt das Reichsschwert, auf dem die Friedenspalme ruht; den Ruhm verkörpert zur Linken eine ideale jugendliche Frauengestalt mit wallenden Gewändern, ihre Rechte hält den Zügel, und ihre Linke umfasst die hocherhobene Tuba, durch welche ihr Mund den Ruhm verkündet. Die einzelnen Figuren dieses Entwurfs, zu dem der Architekt *Wallot* die Idee gegeben, sind 4 m hoch, während die Höhe der reitenden Germania 6,50 m beträgt.

AUKTIONEN.

J. *Münchener Kunstauktion.* Karl Maurer in München, Schwanthalerstr. 17½, versteigert am 17. Dezember eine Gemäldesammlung aus verschiedenen Nachlässen: des Barons Dirckinck-Holmfeld in Kopenhagen, des Grafen Preysing-Lichtenegg, des Freiherrn von Weißenstein u. a. Kataloge durch die genannte Handlung gratis.

Kölner Kunstauktionen. Am 12. Dezember findet bei *J. M. Heberle* (H. Lempertz Söhne) in Köln eine Versteigerung von Ölgemälden, Kupferstichen und anderen Kunstgegenständen aus dem Nachlasse des Herrn *O. N. J. Merzenich* in Köln statt, 272 Nummern, wovon 97 Gemälde, Niederländer, moderne Belgier, Franzosen, einige altkölnische Bilder, ca. 80 Kunstdrucke und etwa 100 kunstgewerbliche Produkte, Porzellane, Silberarbeiten etc. Am 14. bis 16. Dezember versteigert die gleiche Firma mehrere Nachlässe (Dr. *J. J. Merlo, J. Uckermann, Pet. Schiffer)*, bestehend aus Kunstgegenständen aller Art, Töpfereien, Faiencen, Porzellanarbeiten, Glas, Email, Elfenbein; Metallarbeiten, Miniaturen u. s. w., zusammen 816 Nummern.

ZEITSCHRIFTEN.

Der Formenschatz. 1891. Nr. 91.

Nr. 161. Antike Marmorbüste, angeblich des Aelius Caesar. — Nr. 162. Untere Seite des Reisealtars aus der Kirche zu Watterbach. — Nr. 163 und 164. Johannes der Täufer. Von Donatello. — Nr. 165. Vorlage für einen Madonnenkopf. Von Andrea del Verrocchio. — Nr. 166. Bildnis des Martin van Newenhoven als Donator. Von Hans Memling. — Nr. 167. Marie mit dem Jesuskinde. Von Albrecht Dürer. — Nr. 168. Adam und Eva. Von Raffael Santi. — Nr. 169. Die heilige Familie. Von Michelangelo-Buonarroti. — Nr. 170. Vorlagen, Punzenarbeit für Goldschmiede. Von Hans Hirtz. — Nr. 171. Die Erziehung der Prinzessin Maria von Medici. Von Peter Paul Rubens. — Nr. 172. Ornamentale Vorlage. Von J. Bernard Toro. — Nr. 173. Spielende Kinder, Hautrelief in Elfenbein. Von J. Elhafen. — Nr. 174. Feuerhunde aus Bronze, Stil Louis XVI. — Nr. 175. Ornamentale Entwürfe für Möbel etc. Von Giuseppe Soli. — Nr. 176. Bildnis der Countess Spencer. Von Josuah Reynolds.

Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen. 1891. Nr. 4.

Anfänge der Renaissance in Granada. Von C. Justi. — Die Herstellung von Wandteppichen in Berlin II. Von Paul Seidel. — Studien zu Michelangelo's Jugendentwickelung. Von Josef Strzygowski. — Die Pietà von Giovanni Bellini im Berliner Museum. Von H. von Tschudi. — Der Baumeister des Schlosses La Calahorra. Von C. Justi.

Die Kunst für Alle. 7. Jahrg. Heft 4.

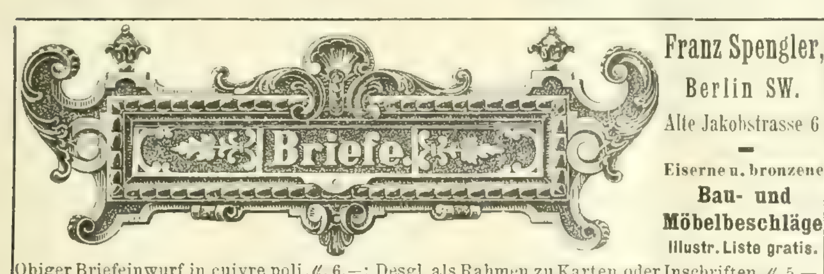
Das k. k. kunsthistorische Hofmuseum in Wien. Von C. von Vincenti.

312] **Alte Kupferstiche,**
Radirungen, Holzschnitte etc. etc. — Kataloge franko und gratis durch
Übernahme von Auktionen. **HUGO HELBING, MÜNCHEN**
Christofstrasse 2.

Kunsthandlung HUGO GROSSER, Leipzig.
Großes Lager von **Stichen** und **Photographien,** insbesondere der berühmten **unveränderlichen** Photographien nach Gemälden, von **Ad. Braun & Co. in Dornach.**
Schönster Zimmerschmuck.
Einrahmungen jeder Art in **Rahmen für die Wand** und in **Klapprahmen für Salonstaffeleien** zum Wechseln d. Bilder.
[413

Der [436
Grote'sche Weihnachts-Almanach
für 1891.
ist soeben erschienen und durch jede Buchhandlung, wie auch von der Verlagsbuchhandlung **gratis** zu beziehen.
Das reizend ausgestattete Bändchen giebt Auskunft über **die schönsten Weihnachtsbücher** und enthält eine Auswahl des Besten, was deutsche Litteratur und Kunst hervorbringen, auch **dichterische novellistische Beiträge** und **hübsche Illustrationen** die Menge.

Berlin SW. 46, Bernburgerstraße 35. **G. Grote'scher Verlag.**



Franz Spengler,
Berlin SW.
Alte Jakobstrasse 6
—
Eiserne u. bronzene
Bau- und Möbelbeschläge
Illustr. Liste gratis.

Obiger Briefeinwurf in cuivre poli M. 6.—; Desgl. als Rahmen zu Karten oder Inschriften M. 5 —. Inschriften-Tafeln dazu M. 4 — bis M. 6.—.
Vertreter gegen Preisvergünstigung gesucht.

Öffentlicher Verkauf
einer Sammlung von
Alten Gemälden
Mittwoch 16. und Donnerstag 17. Dezember 1891
Bierkade 4 **Haag** (Holland).
Direktion: **C. J. de Regt.**
Werke von **Jan Steen, Murillo, Wouwerman, G. de Lairesse, J. v. Ravestein, W. v. d. Velde, B. v. d. Helst, G. de Crayer** etc. — Katalog wolle man von der Direktion verlangen.



„Neuestes u. reichhaltigstes Taschenbuch, zugl. eines der schönsten Prachtwerke" (Köln. Ztg.)
52 Bog. Text mit 31 Init. u. 850 Abb. in Holzschn. 240 Taf. in feinstem Farbdr. mit 3000 ganzen Kostümfig. u. **üb. 4500 Abb. von Schmuck u. Geräten.**
Zu beziehen durch alle Buchhandlgn. u. direkt v.
Gustav Weise's Verlag in Stuttgart. [445

Verlag von **Artur Seemann** in Leipzig.

Spaziergänge eines Naturforschers
von **William Marshall,**
Professor an der Universität Leipzig.
Zweite verbesserte Auflage.
23 Bogen reich illustriert mit mehrfarbigem Drucke. Preis eleg. kart. 8 M., sehr fein geb. 10 M.
Elegant ausgestattet. — Fesselnd geschrieben.

Soeben erschien in zweiter Auflage:

Goethes Mutter.
Ein Lebensbild nach den Quellen
geschildert von
Dr. **Karl Heinemann.**
568 Seiten gr. 8°. Mit vielen Abbildungen in und außer dem Text u. 2 Heliogravüren.
Preis geheftet Mk. 6.50, gebunden Mk. 8.



1892 München Glaspalast.

Unter dem allerhöchsten Protektorate Sr. Königl. Hoheit des Prinz-Regenten Luitpold von Bayern und dem Ehrenpräsidium Seiner Königl. Hoheit des Prinzen Ludwig von Bayern.

VI. Grosse Internationale Kunst-Ausstellung

Geöffnet vom 1. Juni bis Ende Oktober.

Einlieferungstermin für die Kunstwerke: 1. bis 15. April.

Das Central-Comité. [450]

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in **Frankfurt a. M.**, Kunstauktionsgeschäft gegr. 1869.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzuglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie compl. Sammlungen und ubernimmt Aufträge für alle grosseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W., Potsdamerstrasse 3 **Josef Th. Schall.**

Soeben ist erschienen: [449]

ALBRECHT DÜRER

VON

ANTON SPRINGER.

[illegible]

gr. 8. Preis Mk. 10, in Halbfranz geb. Mk. 12.50.

Seit Jahrzehnten mit diesem Stoffe beschäftigt, ist der berühmte Kunstgelehrte erst am Abend seines Lebens zur Ausarbeitung und Niederschrift dieses Werkes gekommen. Schon der Umfang deutet an, dass es nicht in Konkurrenz treten will mit den grossen speciell für den Fachgelehrten bestimmten Monographieen, vielmehr das Facit der jetzigen Forschung ziehen und der Allgemeinheit, also dem grossen gebildeten Publikum, zugänglich machen will.

Aus meinem Leben.

Von **Anton Springer.**

Mit Beiträgen von Gustav Freytag u. Hubert Janitschek und mit zwei Bildnissen.

387 Seiten. Preis cart 6 Mark, elegant gebunden 7 Mark.

Die Lebenserinnerungen Anton Springers sind nicht nur von hohem kunstgeschichtlichen Interesse, sondern sie bieten auch ein gut Stück Zeitgeschichte und fesseln durch die Schilderung des an Wandlungen und verschlungenen Schicksalswendungen so reichen Lebens des Verfassers.

Berlin S. W., Bernburgerstr. 35. **G. Grote'scher Verlag.**

HILDEBRANDT'S Aquarelle

Chromofaksimiles von R. Steinbock, unubertroffen in täuschendster Wiedergabe der Originale und Haltbarkeit der Farbe **Erdreise** 34 Bl., **Europa** 14 Bl., **Neue Folge** 20 Bl Einzeln 12 M., von 6 Bl. an **nur 9 M.** Prachtmappe 20 M. Verzeichnis gratis.

Neue Radierungen.

H. Kohnert:

Frühlingsmorgen bei Tegel (1891) Pend.
Herbstabend in der Mark à 20 Mk.
Gefecht bei Vendôme nach Kolitz 20 Mk.

Mannfeld, Wetterhorn (90) 20 M., Heidelberg u. Köln, à 40 M., zus. 70 M., Meissen u. Limburg, à 40 M., zus. 70 M., Aachen, Breslau, Danzig u. Erfurt, à 20 Mk. Loreleyfelsen u. Rhein-grafenstein à 20 M. Marienburg 30 M., Merseburg 12 M.

Feldmann, Hohenzollern (90) 15 M. Burg Eltz (90) u. Rudelsburg à 15 M.

Ziegler, Rembrandt (90) 15 M.

Illustriert. Verzeichnis mit Angabe der Frühdrucke gratis. Zu beziehen durch jede Kunst- u. Buchhandlung. Verlag von Raimund Mitscher, Berlin S. 14. [456]

JEDE DAME WIRD SICH FÜR DIE LIEBHABER-

künste, ein treffliches Buch von Prof. F. S. Meyer

BEDANKEN,

weil es Anleitung giebt zu 30 verschiedenen Verzierungskünsten, als Holzbrand, Kerbschnitt, Ledertreibarbeit, Malerei auf Glas Porzellan, Stoff etc., Rauchbilder, Spritzarbeiten etc. Es ist launig und sehr verständlich, bringt viel Rezepte, 1400 Sprüche, 300 Vorlagen usw. usw. 2. Auflage. Preis geb. 8 M. 50. Verlag v. E. A. Seemann, Leipzig.

Durch alle Buchhandlungen!

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN KÖLN
Heugasse 58. Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 8. 17. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

VOM CHRISTMARKT.

II.

Die sehnsuchtsvolle Stimmung des Mignonliedes umfängt uns noch, wenn wir das Allerssche Werk aus Capri zuklappen und damit dem „Lande, wo die Citronen blühen", Valet sagen. Doch dürfen wir gleich im selben Liede fortfahren:

> Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
> Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg —

und kommen damit auf die Sammlung von „*Alpenlandschaften*", die der Verlag von J. J. Weber unter einer Decke in großen Holzschnitten vereinigt hat. Er hat damit gewiss einen guten Griff gethan, denn das „steigende" Interesse an der Natur breitet sich von Jahr zu Jahr mehr aus. Sowohl die, welche alle Jahr wenigstens einmal dem Euphorion zu gleichen sich mühen, als auch die, die lieber im Geiste klettern und ihr sterblich Teil nicht so hoch über den Qualm der Niederungen zu erheben wagen, werden sich an der erhabenen Majestät dieser einsamen Höhenpunkte erfreuen. Ein Teil der unendlichen Poesie, die im Weltall waltet, spricht uns daraus an, die Ewigkeit der Materie lagert über diesen unveränderlichen Gipfeln und dämpft den Stolz, die Eitelkeit und alle niederen Empfindungen. Es sind Monumentalblätter aus dem Buche der Natur, die feierlich und erbaulich wirken auf alle Herzen, die den Zauber der kaltstillen Höheneinsamkeit der Gletscherwelt jemals durchempfunden haben.

Zu den Sammlungen großer guter Holzschnitte aus illustrirten Blättern zählt noch die „*Bildermappe für Kunstfreunde*", die eine Reihe der vortrefflichsten Darstellungen aus der Gartenlaube in bester Ausstattung zu sehr mäßigem Preise (10 Mark, Ernst Keils Nachfolger) in sich vereinigt. Auch hier begegnen uns Hochgebirgslandschaften, doch herrscht darin das Genrebild und die Haupt- und Staatsaktion vor. Unter den Schnitten sind viele technische Meisterwerke; einzelnes anzuführen müssen wir uns versagen. Alle Arten von Kunst sind darin vertreten, für jeden Geschmack und reichsten Wechsel ist gesorgt. Ganz ähnlich verhält es sich mit der Zeitschrift „Moderne Kunst", deren Entwickelung wir jedes Jahr mit Vergnügen verfolgt haben. Mit der Zunahme der Verbreitung wächst auch der Reichtum des Inhalts, der sich längst nicht mehr auf das Bild und kleine erläuternde Texte dazu beschränkt, sondern selbständige litterarische Kunstwerke bietet und illustrirte Seitenblicke auf das Kunstleben, das Theater, die Schriftstellerwelt u. s. w. wirft. In dem Bestreben, die Farbe zur Erhöhung der Wirkung in immer reicherem Maße herbeizuziehen, hat der Verleger immer bessere Erfolge erzielt, und die kürzlich erschienene Weihnachtsnummer wetteifert mit den besten derartigen ausländischen Erzeugnissen. Zu der gleichen Kategorie von Prachtwerken, in denen nicht nur die Kunst „ziehen" soll, sondern auch noch der Pegasus angeschirrt worden ist, gehört das neue prächtige, überreich ausgestattete Buch „*Im Zauber der Dichtung*" herausgegeben von Dr. Theden (Verlag des Universums), das neben Holzschnitten einige zarte Lichtdrucke der gefälligsten Art von Beyschlag, Kaulbach, W. Friedrich, F. Simm u. A. in einem höchst eleganten Einbande mit romantischer Mondscheinlandschaft in Rokokoumrahmung aufweist. Die Auswahl der Lyrik ist von geläutertem Geschmacke bestimmt worden; die

schier zahllosen Bilder geben ein vollständiges Bild der heutigen deutschen Genremalerei und rufen vielfach die Erinnerung an die Kunstausstellungen der letzten Jahre wach. Sehr anmutig und erheiternd wirken auch die niedlichen Kopfleisten und Vignetten, unter denen F. Ungers originelle Erfindungen besonders bemerkenswert sind. Einige Proben mögen unsere Meinung bestätigen.

„Im Zauber der Dichtung“ befinden wir uns auch in der neuen illustrirten Ausgabe des Shakespereschen „*Sommernachtstraums*“, die von C. F. Amelangs Verlag in Leipzig in Anschluss an die bekannten ähnlich ausgeführten Werke Eichendorffs „Taugenichts“ und Storms „Immensee“ veranstaltet wurde. In die künstlerische Ausführung teilten sich diesmal *Ed. Kanoldt*, der für die stimmungsvollen Hintergründe und *W. Volz*, der für die Staffage sorgte. Kanoldts Kunst war dieser Aufgabe durchaus gewachsen; sie hat das Heimlich-Unheimliche des nächtlichen Waldesdunkels, das vom irrenden Mondlicht halb erhellt ist, wohl getroffen. Die huschenden Elfen, die hohen und höchsten Herrschaften des athenischen Hofstaates mit den so vielgeplagten und geneckten Liebespaaren und die burleske Gruppe unter der Führung des wackern Peter Squenz zu verkörpern lag dem Maler *Volz* ob. Seine Darstellungen sind nicht ganz ausgeglichen; doch gelingt ihm manche liebliche Gruppe, der Ausdruck inniger Empfindung, und in den Darstellungen der prosaischen „Meisters“ zeigt er viel Begabung für humorvolle Charakteristik. Die Ausstattung des Werks muss mit besonderm Lobe bedacht werden; eine große Zahl von guten Holzschnitten und zwölf getönte Heliogravüren unterbrechen den Text und eine reiche nicht überladene Decke umschließt das Ganze.

„*Last not least*“ können wir endlich mit Shakespeare zu dem Werke über das „Museum zu Leipzig“ sagen, dessen Geburtstag fast ein wenig zu spät fällt, um es noch in der Phalanx der Weihnachtsprachtwerke marschiren zu lassen. Es ist mit Unterstützung der Stiftung für die Stadt Leipzig herausgegeben und enthält auf 100 reich illustrirten Textseiten die Entwickelungsgeschichte des Leipziger Museums, dessen Anfänge bis auf das Jahr 1824 zurückgehen. Eine Einleitung, über die Leipziger Kunstsammlungen im vorigen Jahrhundert ist unseren Lesern schon bekannt. Der Verfasser Dr. *Julius Vogel* hat aus den Akten des Ratsarchivs und des Leipziger Kunstvereins reichliches Material geschöpft und zu einer anziehenden Darstellung der



Heidelberger Schloss. Aus dem Werke: Im Zauber der Dichtung. (Verlag des Universums.)

vielen Wandlungen, die der Museumsgedanke in Leipzig durchgemacht hat, vereinigt. Nach dem ersten Anlauf, der nach kurzer Zeit erlahmte, konstituirte sich 1828 im November die sogenannte Sonnabendsgesellschaft, die lediglich einen Vereinigungspunkt für die Kunstliebhaber Leipzigs bilden sollte und nicht mehr als den Austausch der Meinungen über Kunst bezweckte, „wobei auch wohl dies und jenes, welches Teilnehmer der Gesellschaft etwa besitzen, vorgezeigt werden sollte.“ Der etwas kühne Versuch der Leipziger Bürgerschaft, im Jahre 1831 einen Grundstock für eine öffentliche Kunstsammlung in Leipzig dadurch zu erwerben, dass ursprünglichen Kurs, der auf ein städtisches Museum gerichtet war, stetig festhielt und dem Ziel unter Unterstützung der Behörden immer näher kam. Wesentlich gefördert wurden diese Bestrebungen durch die großartigen Schenkungen Heinrich Schletters, von dem der zweite Abschnitt des Werkes ausführlich handelt. Er vermachte der Stadt seine Sammlungen von Kunstgegenständen, 89 Ölgemälde, 8 Statuen, Vasen, Krüge etc. und dazu ein Haus im Taxwerte von 45000 Thalern unter der Bedingung, dass binnen fünf Jahren „für die vollständige Herstellung und Einrichtung eines geeigneten Lokals zu einem Museum Sorge getragen werden solle.“



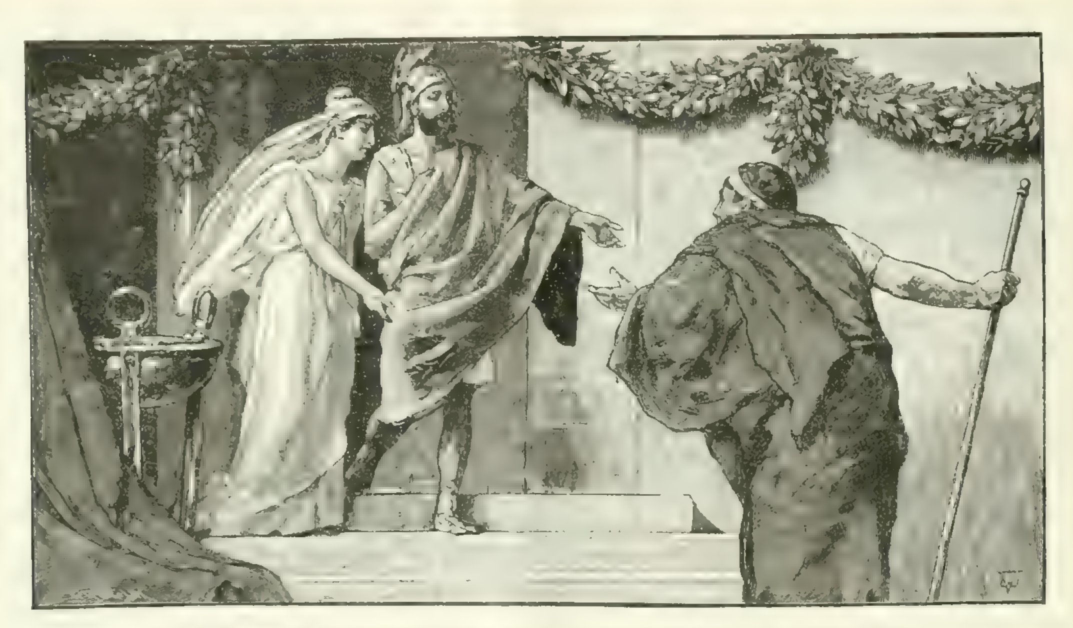
Verstohlener Gruß, von POTZELBERGER. Aus dem Werke: Im Zauber der Dichtung. (Dresden, Universum

man um Abgabe eines Teiles der Dresdener Galerie bat, fiel natürlich erfolglos aus, aber der Zeitpunkt, wo ein Kunstverein in Leipzig erfolgreich blühen konnte, war gekommen und seine Ausführung ist hauptsächlich der Energie *Carl Lampes* zu verdanken, der mit *Hermann Härtel, Rud. Brockhaus, G. Harkort, G. M. Clauß* eine Vereinigung zu stande brachte, die am 1. März 1831 ihren ersten öffentlichen Appell an die Bürgerschaft richtete. Im November desselben Jahres zählte sie schon 981 Mitglieder, die zusammen 1474 Aktien gezeichnet hatten. Es ist sehr interessant zu lesen, wie der Verein mit jedem Jahresringe neue kräftige Ausbildung erfuhr; wie er an dem

Schletters Testament wurde im Januar 1854 veröffentlicht und binnen fünf Jahren musste das Museum eröffnet sein, da sonst die ganze Schenkung der Stadt verlustig ging. Unter mancherlei Hader und Meinungsverschiedenheiten über die Frage des Neubaues, des geeigneten Platzes, wobei die wunderlichsten Dinge zu Tage kamen, gewann der Gedanke des Neubaues Gestalt in dem veränderten Entwurfe des Münchener Architekten *Julius Lange*, dessen Ausführung 1856 begonnen und gegen Ende 1858 vollendet wurde. 202 Gemälde, 55 Zeichnungen und Aquarelle und 40 plastische Arbeiten bildeten den künstlerischen Bestand der Sammlung. Es würde

uns zu weit führen, wollten wir von den vielen wertvollen Bereicherungen ausführlich erzählen, die das Institut durch hochherzige Bürger erfuhr, wie Dörrien, Clauß, Demiani, Göschen, Frl. Schumann, H. Härtel, Lampe, Grassi, Baron Speck-Sternburg, Alfred Thieme, Th. Petzschke. Ohne Zweifel ist aber das Werk geeignet, den lobenswerten Gemeinsinn, von dem jedes Blatt zu berichten weiß, noch mehr zu beleben. Nicht minder als der Text sprechen die beigegebenen 28 Kupfer, die Abbildungen hervorragender Werke des Museums zeugen, für diese rege Bethätigung wackeren Bürgersinnes, der hoffentlich in Leipzig fortan in unveränderter Stärke bestehen wird. *NAUTILUS.*

Stoffe verwertet, ist tausend gegen eins zu wetten. Abgesehen von einigen kleinen Spenden seiner eigenen Lyrik sind es meist mehr oder weniger bekannte Stücke, die er in neue Reime gegossen hat: eine Reihe von Vogelgeschichten (Hühnchen und Hähnchen, der Stieglitz u. a.), den Schwank vom Frieder und dem Katherlieschen, vom Fischer und seiner Frau, der bösen Ilsebill, und einige Auftritte aus Reineke Fuchs. *Hans Looschens* Aquarelle sind wie die Sanderschen Dichtungen nicht durchgängig von gleichem Werte. Bald von schmalen Rechtecken, bald von Kreisen umrahmt und mit Blumen und Zweigen umsteckt, bald in freieren Formen sich um den Text schlingend, zeigen uns die Bilder die Helden der



Aus Shakespeares Sommernachtstraum, ill. v. KANOLDT und VOLZ. (Amelangs Verlag.)

III.

Und wie steht es um die Gaben, die die Kunst zur Augenweide unserer Kleinen auf den Weihnachtstisch legt? Unser Blick fällt zuerst auf ein Buch in rotem, goldverziertem Prachtgewande, auf dessen Titelbild ein kleiner Krauskopf, — einer von denen, wie sie Piglhein gern zeichnet, — seine Augen erwartungsvoll auf drei in tiefes Sinnen versunkene Marabus richtet. Wer aber daraus schließen wollte, dass die Blätter des Buches von den Wundern des Morgenlandes erzählten, den würde schon der Titel eines Besseren belehren: *Für die fröhliche Jugend.* Gabe eines heiteren Kinderfreundes, *Daniel Sanders*[1]). Denn dass der bekannte Sprachgelehrte nur deutsche

Fabeln und Geschichten oder sie geben den Grundgedanken der Gedichte in treffender Deutung wieder. Namentlich sind es die Vertreter der Vogelwelt, sowie die Kinder- und Engelsgestalten, denen der Künstler ganz besonderen Reiz zu verleihen weiß. Dass hierin seine Stärke liegt, ist ihm wohl bewusst; mancher der kleinen Gesellen ist uns schon hie und da bei ihm begegnet: so hatte das Bürschchen, welches von der Raupe verfolgt wird, schon einmal das Unglück, vom „Glücksschweinchen" zu Boden geworfen zu werden. Auch die Bilder zu Frieder und Katherlieschen gehören mit zu dem Besten, was wir von ihm kennen: In der Schilderung von Treuherzigkeit und Dummschlauheit kommt er einige Male den Leistungen Hugo Kauffmanns ganz nahe. Freilich sind nicht alle Bilder für die

1) Berlin, Lüstenöder, geb. M. 6.

Augen der Kinder berechnet; nur wenige dürften im stande sein, das fleckige Durcheinander auf Seite 25 mit dem Gedichte „Das Dorf“ in Beziehung zu setzen; die „impressionistische Freilichtmalerei“ lässt kaum erkennen, ob Sommer oder Winter herrscht. Wieviel davon auf Rechnung des Farbendrucks zu setzen ist, lässt sich natürlich ohne Einblick in das Original schwer feststellen. — Ein echtes und rechtes Bilderbuch, das seine Stoffe dem „vollen Menschenleben“ entnimmt, ist *J. Kleinmichels Die Welt vom Fenster aus* [1]). Die bunten Bilder wären auch ohne die gereimten Erläuterungen vollkommen verständlich: wohl das beste Lob für die Gestaltungskraft des schaffenden Künstlers. Die Geschichte vom kleinen Lieschen, das sichs den Fuß verstaucht hat und darum das Zimmer hüten muss, ist gar sinnig eingefädelt und entbehrt auch nicht des entscheidenden Wendepunktes, dem zu liebe sich die ganze Fülle der Erscheinungen hier einstellt, wie sie das bunte Treiben der Straße bietet. Die Umrisse, namentlich aber die Schatten sind zwar weniger zart ausgeführt, als man es sonst von Kleinmichel gewöhnt ist, indes hat die flotte Behandlung in keiner Weise den Eindruck seiner Bilder abzuschwächen vermocht, vielmehr scheint es, als hätten sie an Unmittelbarkeit gewonnen und ließen durch die scheinbar flüchtigen Federzüge das Muskelspiel der Gesichter zu kräftigerem Ausdruck gelangen. An Reichhaltigkeit lässt das Buch sicher nichts zu wünschen übrig: mit freundlichen Szenen in Garten und Haus („die belagerte Treppe“, „der Briefträger“) wechseln fröhliche Possen („der Schornsteinfeger und der Bäcker“, „der entwischte Hahn“) unterhaltend ab. — Humoristisch-satirische Blätter haben des öfteren schon den Versuch gezeigt, im menschlichen Antlitze ausgeprägte Formen von Tiergesichtern zu entdecken und die Gattung des Homo sapiens in Vogel-, Affen-



Lunette aus der Grossischen Loggia im Leipziger Museum: Apollon mit den Musen.
(Aus dem Werke: Das Städtische Museum zu Leipzig. Seemann.)

u. a. Gesichter einzuteilen. So treffend in einzelnen Fällen Vergleich und Deutung ausfiel: im Bilde wirkte die Verzerrung meist unschön. Weit lohnen-

2) Breslau, Wiskott, geb. M. 5.

der stellt sich für den Zeichner das Umgekehrte heraus: die Widerspiegelung des Menschlichen im Tiergesichte. Um dies hervortreten zu lassen, bedarf es keiner Übertreibung, es braucht nur gezeigt und in die richtige Umgebung gerückt zu werden. Ein auf- oder abwärts gezogener Mundwinkel, ein gerümpftes Näschen, eine andere Stellung der Augensterne wirkt hier genau so wie im Menschenantlitz. Lässt aber ein Künstler, wie *F. Flinzer* in der *Tierschule*[1]), seine Geschöpfe dazu noch aufrecht wandeln und hüllt sie in menschliche Trachten, so erscheint auch das Tier der niedrigsten Stufe als vernunftbegabtes Spiegelbild Seiner menschlichen Hoheit, und der zu Tage tretende Gegensatz belustigt jung und alt immer von neuem. Das Gelingen hängt freilich vom Kennerblicke unseres Künstlers ab, der Tier- und Menschenphysiognomie richtig gegenüberstellt und das Tugendsame und Nichtssagende, das Lüsterne und Heimtückische, das Furchtsame und Zornige der tierischen Gebärde geschickt zu verwerten weiß. In der Verteilung der Rollen, sowie in der Häufung der Gegensätze hat Flinzer im Rahmen seines Themas und in den Grenzen seiner Eigenart hier das denkbar Beste geleistet. Wir verstehen seine Absicht auf den ersten Blick und wir übersetzen die Gebärden des schulpflichtigen „Grauchens“ und „Ferkelchens“ ohne Zaudern ins Menschliche und möchten die fidelen Bürschchen und die „höhere Tochter“ im Vordergrunde des großen zweiseitigen Bildes „Die Schule ist aus“ in bekannte Gesichter umdeuten. Wie lüstern und doch noch im Kampfe mit sich selbst steht Murners Miezchen vor der freundlich zuredenden Hökerin, der alten Schleiereule; wie tugendstolz legt Blenheims Phöbe ihre von Einsen strotzende Censur uns vor; wie behaglich schenkt sich Rittergutsbesitzer Ochs sein Gläschen voll, und neben ihm, wie schmachtend und sich selbst genug die „aufgedonnerte“ Frau Schaf! Dass Flinzer die meisten seiner Physiognomien der Natur abgelauscht hat, zeigen am besten seine beiden *Skizzenbücher*[2]), die auf etwa 50 Blättern eine Fülle von Tierstudien enthalten. Die Skizzen bieten nicht nur einen interessanten Einblick in die Werkstatt des Künstlers, sondern eignen sich auch prächtig zu Vorlagen für unsere zeichnenden Knaben. So vergnüglich sich diese Tiermaskerade auch ansieht, der Zug des Gemachten und Unnatürlichen lässt sich daraus nie ganz verbannen. Zum täglichen Begleiter wählen wir für unser Kind am liebsten ein Buch, das namentlich das Gemütvoll-Trauliche im Umgange mit allem, was in der Natur lebt und webt, glücklich hervorzuheben weiß. Diesem Wunsche kommt *J. A. C. Löhr* in seinen *Erzählungen für kleine Kinder*[1]) entgegen. Über ein halbes Hundert kurzer freundlicher Geschichten und Gedichte haben ihren Bilderschmuck *O. Pletsch* und *E. Klimsch* zu verdanken: von letzterem rühren auch die sechs farbenfrohen ganzseitigen Bilder und die geschmackvolle Zeichnung der Einbanddecke her. Den ganz Kleinen bringt *W. Claudius* in seinen *Goldenen Reimen für die Kinderstube*[2]) ein unzerreißbares Bilderbuch mit zwölf Tafeln, auf denen das „Eia popeia“, „Fuchs, du hast die Gans gestohlen“, „Backe backe Kuchen“ und die anderen guten alten Kinderreime von ganz besonders anmutigen Aquarellen dem Kindesauge erläutert werden. Dem Finale harmlosen Singsangs aus fröhlichem Kindermunde antwortet zum Schluss noch ein heller Fanfarenton von kriegerisch festlicher Stimmung. *F. v. Köppen* ist es, der sich in seinem Buche *„In des Königs Rock“*[3]) an unser junges Deutschland wendet. Die Vignette der ersten Seite, auf der sich die Pickelhaube über Odyssee und Tusculanen stülpt, deutet auf den künftigen Studenten hin. Das Buch will ihm vor allem die späteren Soldatenpflichten erleichtern helfen, indem es ihn in schonender und humorvoller Weise in die Obliegenheiten des Dienstes einführt und ihm in begeisterndem Tone die Pflichten gegen das Vaterland ans Herz legt. *R. v. Knötels* Aquarelle sind frische Studien und Skizzen, welche das Soldatenleben in seinen Licht- und Schattenseiten auf das getreueste kopiren. *L.*



Vignette aus dem Werke: Im Zauber der Dichtung.
(Verlag des Universums.)

1) Breslau, Wiskott, geb. M. 5.
2) Breslau, Wiskott, geb. je M. 2,50.

1) Stuttg. u. Leipzig, Effenberger (Löwes Verlag), geb. M. 4.
2) Effenberger (Löwes Verlag), geb. M. 3.
3) Leipzig, Meißner & Buch, geb. M. 6.

BÜCHERSCHAU.

Goethes Mutter. Ein Lebensbild nach den Quellen von Dr. *Karl Heinemann.* 1. u. 2. unveränderte Aufl. Leipzig, Artur Seemann.

Nur mit Wehmut haben wir Heinemanns schönes Buch über Goethes Mutter zur Hand nehmen können. Es ist das letzte Liebeszeichen, das unserm unvergesslichen Friedrich Zarncke von einem seiner treuen Schüler dargebracht wurde, ein Buch, an dem der Verewigte, von dem Augenblick an, wo der Plan zu demselben gefasst wurde, mit dem regsten Interesse teilnahm; das er unermüdlich aus dem reichen Schatze seines Wissens, aus der herrlichen Sammlung, die er von Bildern Goethes und seines Kreises angelegt hatte, förderte; ein Buch, das ihm noch auf sein Krankenbett gelegt werden konnte, das er aber nicht mehr zu lesen vermochte. Wäre Friedrich Zarncke am Leben geblieben, er hätte gewiss selbst das Wort ergriffen, wie er es so oft bei den Arbeiten der Freunde und Schüler gethan, und in seiner feinsinnigen Art hätte er ein gewichtiges Zeugnis über den Inhalt und über den Bilderschmuck desselben gegeben, wie wir anderen, zurückgebliebenen, es doch nicht vermögen.



Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar. (Bisher unveröffentlichtes Bildnis.) Aus dem Werke: Heinemann, Goethes Mutter.

Es wird der Eigenart dieser Zeitschrift, die uns für eine Besprechung Raum vergönnt hat, entsprechen, wenn wir die künstlerischen Beigaben des Buches zuerst betrachten. Nicht weniger als 28 haben wir von solchen gezählt, denen dann noch ein Grundriss des Goethehauses in Frankfurt, sowie das Faksimile eines Briefes der Frau Rat an Charlotte von Stein hinzuzufügen sind. Ganz neu sind die Heliogravüre des Pastellbildes von Goethes Mutter, eine ebensolche von dem Seekatzischen Familienbild, die Federzeichnung von Goethes Stube im Elternhause und die aus August von Goethes Stammbuch entnommene Silhouette der Frau Rat, sowie das Bild von Anna Amalia, dessen Original der Verleger des Buches kürzlich erwerben konnte. Die anderen Illustrationen sind nach früheren Veröffentlichungen angefertigt. Gänzlich missraten scheint uns von diesen letzteren nur die nach Ungers Radirung erfolgte Wiedergabe des bekannten Mayschen Porträts von Goethe. Nebenbei mag die Bemerkung gestattet sein, dass Senator Culemann in Hannover eine sehr alte (ob gleichzeitige?) Kopie dieses Bildes besaß, die mit seinen sonstigen Sammlungen wohl auch in den Besitz der Stadt Hannover übergegangen sein wird, dass in derselben Hand auch ein ganz vorzügliches Ölbild von Lavater war, der uns die Erscheinung des „Apostels" doch anders vermittelt, als die im vorliegenden Buch enthaltene Wiedergabe eines alten Stiches.

Betrachten wir zunächst die Bilder der Frau Rat Goethe selbst. Heinemann bespricht dieselben im Anhange seines Buches. Nur zu loben ist, dass er die von Schmoll (wohl am 27. Juni 1774, s. Goethejahrbuch IV. 142) angefertigte Zeichnung nicht hat nachbilden lassen. Sie war, wie schon der junge Goethe es scharf erkannte, gänzlich missraten und wurde auch nicht in Lavaters Physiognomik aufgenommen. Das Bild zeigt rohe und plumpe Züge, es ähnelt eher einer derben Bauernfrau als Goethes Mutter. Wie ganz anders stellt sich die Frau Rat in der schönen Heliogravüre dar, die nach dem in dem Besitz ihrer Ururenkelin Frau Heuser-Nicolovius in Köln befindlichen Pastellgemälde angefertigt ist. Man möchte als Losung die Worte des jungen Goethe, die er seine Stella über das Porträt Fernandos sagen lässt, schreiben: „Ihr sollt sein Porträt sehen! — Sein Porträt — o mich dünkt immer, die Gestalt des Menschen ist der beste Text zu allem, was sich über ihn empfinden und sagen lässt." Dreist darf man behaupten, dass die Frau Rat erst durch dieses Bild uns ihre äußere Erscheinung getreu vermittelt, denn die im Jahre 1885 gefertigte Junkersche Kopie des Pastellbildes (Photogravüre davon

beigegeben den Berichten des Freien deutschen Hochstiftes, Jahrgang 1885—86 Heft 2, und darnach bei Heinemann, Briefe von Goethes Mutter an die Herzogin Anna Amalia), zeigt Züge, die dem Original ganz fremd sind. Während dieses wunderbare Weichheit und zarten Schwung des Gesichtes aufweist, die Augen zu leuchten, der Mund zu sprechen scheint, hat die Kopie herbe, scharf eingeschnittene Formen, die Nase wirkt geradezu eckig, die Augen sind starr, die Lippen viel zu stark zusammengepresst. Am schlimmsten ist in der Kopie das Kinn und die obere Partie des Halses weggekommen, die alle Rundung und behagliche Fülle des Originals vermissen lassen. Leider lässt sich gar nicht angeben, wann und von wem das Pastellbild angefertigt ist. Junkers Vermutung, dass es von Tischbein herrühren und vielleicht auf seiner 1779 unternommenen Reise von Kassel nach Rom bei einem etwaigen Aufenthalt in Frankfurt gefertigt sein könne, ist doch nur Vermutung. Aus der getreuen Reproduktion des Originals sieht man auch, wie schlecht die um 1820 angefertigte verjüngende Henschelsche Lithographie ausgefallen ist. Wenn Goethe auch „ein kritikloses Wohlgefallen daran“ äußerte, so dürfen wir doch bekennen: das ist nicht die Mutter Goethes! Interessant dagegen ist die Nachbildung der Silhouette aus August von Goethes Stammbuch, die wahrscheinlich zugleich mit dem Eintrag, also am 23. April 1805, hineingeklebt worden ist. Vergleicht man sie mit dem Relief von Melchior, das sie gleichfalls scharf im Profil, nur in entgegengesetzter Richtung zeigt, so ergiebt sich eine große Ähnlichkeit zwischen beiden. Das Seekatzsche Familienbild, das wohl kurz vor dem 24. September 1762 angefertigt worden ist, das also Goethes Mutter im Alter von 31 Jahren darstellt, ist in dieser Zeitschrift schon besonders besprochen worden, so dass wir uns darüber Schweigen auflegen. Endlich sei die Zeichnung Goethes von seinem Zimmer erwähnt. Sie ist am 10. März 1775 entworfen und bildet die untere Hälfte des zweiten Blattes eines an die junge Gräfin Auguste Stolberg gerichteten Briefes. Als die Briefe Goethes an „Gustchen“ neu herausgegeben wurden, war die Zeichnung abgeschnitten, ihr Aufenthalt unbekannt, eine Lithographie, die der frühere Besitzer, Herr von Binzer, von ihr hatte machen lassen, nicht aufzutreiben. Jetzt ist es dem Besitzer des kostbaren Autographs, Herrn Rudolf Brockhaus in Leipzig geglückt, die Originalzeichnung aus dem Nachlass der Frau von Binzer, wo sie sich doch noch vorfand, zu erwerben und sie an dem Orte, den ihr Goethe selbst gegeben, wieder einfügen zu können. Jeder, der der neueren Litteraturgeschichte seine Arbeitskraft zuwendet, weiß, mit welcher Liberalität Herr Rudolf Brockhaus aus seinen Autographenschätzen beisteuert. Ihm sei auch an dieser Stelle für die neue Gabe herzlicher Dank aller Goethefreunde dargebracht. Bis jetzt kannten wir nur wenige Federzeichnungen des jungen Goethe, darunter eine, die dem Briefe an Johanna Fahlmer vom Ende Februar 1774 eingefügt ist. Sie gab einen Blick auf Frankfurt, den Turm des Domes im Hintergrunde. Wie viel mehr zieht uns die Zeichnung des eigenen Zimmers an, der Werkstatt, wo der Goetz, der Werther, Stella, Clavigo entstand, die ersten Szenen von Faust geschrieben wurden. Am 12. Oktober 1773 schreibt Schönborn von ihm an Gerstenberg: „Seine Stube ist voller schöner Abdrücke der besten Antiken.“ Wir sehen jetzt, wie Goethe diese Blätter an seinen Wänden befestigt hatte, wie im Vordergrund die Staffelei mit der aufgespannten Leinwand steht, auf welcher der Dichter sich im Ölmalen, das er gegen Ende des Jahres 1774 begonnen hatte, übte. Die Zeichnung ist flott entworfen und zeigt nicht geringes Geschick.

Wir wenden uns nun zu der Darstellung von Goethes Mutter selbst. Nicht hoch genug ist die treue Sorgfalt zu rühmen, mit welcher Verfasser das zum Teil recht verstreute Material gesammelt hat. Schon die Briefe der Frau Rat allein zusammenzubekommen, erforderte emsigste Arbeit, denn viele derselben sind in den verschiedensten Büchern und Zeitschriften gedruckt, die oft genug sehr schwer aufzutreiben sind. Deshalb verdient das Verzeichnis der Briefe von Goethes Mutter, das Verfasser der Zeitfolge nach geordnet im Anfang gegeben hat, besondere Anerkennung. Aus den Briefen, welche Goethes Mutter geschrieben, tritt sie uns unvermittelt in ihrer Eigenart entgegen. Ueberall giebt sie sich in ihnen ganz, wie sie war. Daher der unendliche Reiz, den diese wunderbaren Ergüsse noch heute auf jeden Leser ausüben. Man glaubt die unvergleichliche Märchenerzählerin, die fröhliche Frau im Kreise ihrer Sonntagsmädel, die glückliche Mutter und Großmutter selbst zu hören. Man begreift sie in ihrem Schaffen, in ihrem Denken, in ihren Sorgen, in ihrer standhaften, gottbeseligten Frömmigkeit. Wir lernen es verstehen, wie diese Frau von sich rühmen konnte, dass noch niemals jemand traurig von ihr weggegangen sei, dass ein fürstlicher Freund von ihr sagen konnte, sie sei eine Frau, von der er sich nie gewundert, dass sie

uns Goethe geboren habe. Wahrlich, eine unvergleichliche Frohnatur, wie sie der Sohn mit diesem einem Worte so treu gezeichnet. Jetzt redet diese Frau, man möchte sagen, im Zusammenhange zu uns. Das ist das Hauptverdienst Heinemanns, dass dies bewirkt ist. Früher kannten wir sie eigentlich nur stückweise. „Deshalb sind Briefe soviel wert, weil sie das Unmittelbare des Daseins aufbewahren“, sagt der Sohn in der „Aristeia der Mutter“. Und mit Fug und Recht lässt Verfasser, wo immer Briefe vorhanden sind, Frau Aja selbst das Wort haben. Aber daneben galt es, ein ungeheures Material an Quellenstellen zu sammeln, zu sichten und zu verwerten. Das Leben der Mutter ist zum großen Teil von dem Leben des Sohnes nicht zu trennen, auch wie er von Frankfurt geschieden, spiegelt sich sein Sein und sein Dichten immer in der Mutter wieder. Ihr sendet er die Kinder seiner Muse, sie wird von den Weimarer Freunden, von denen die Herzogin Anna Amalia sich am meisten zu ihr hingezogen fühlt und ihr bis zum Tode eine wahre Freundschaft schenkt, dauernd auf dem Laufenden erhalten, sie ist die Vertraute der zum Teil übermütigen Genieperiode, an sie geht Iphigenie, Hermann und Dorothea, alle die unvergänglichen großen Zeugnisse der klassischen Periode unserer Litteratur, ab. Sie weiß um des Sohnes Zusammenleben mit Christiane Vulpius, die sie von Anfang an würdigte. Sie durfte sich noch in den letzten Lebensjahren über den oft bei ihr weilenden Enkel August freuen.

Wie oft kommt es doch vor, dass wir bei einem Buche rasch den Inhalt in uns aufnehmen, ihn auf uns wirken lassen, ohne dabei zu denken, wie der, der das Buch geschrieben, eine gewaltige Geistesarbeit hat verrichten müssen, bevor er die Buchstaben, die sein ordnender Sinn zum schönen Bild zusammengefügt hat, in die weite Welt hinausgehen ließ. Wie oft lesen wir achtungslos über wenige Zeilen dahin! Wir denken, sie sind mühelos hingeschrieben, und nur der Eingeweihte ahnt oder weiß von der Arbeit, welche mit Anspannung aller Geisteskräfte sie allein hervorbringen können. Wir möchten bei diesem Buch in dieser Beziehung namentlich auf die Teile hinweisen, welche die geliebte Heimatsstadt der Frau Rat schildern, unter ihnen wieder auf die, welche das Theater — und Frau Aja liebte es ja über alle Maßen — behandeln. Die knappen Anmerkungen am Schlusse des Werkes zeugen genau bei diesen Stellen für den Ernst des Gelehrten, für die Gewissenhaftigkeit des Forschers, dem wir das Ganze verdanken.

Man wirft unserer schnelllebenden, in Aufregungen aller Art arbeitenden Zeit vor, dass sie nur noch an den Erzeugnissen der Tagespresse die Geister bilde. Wahrlich, es stände schlimm um uns Deutsche, wenn dem in Wahrheit so wäre! Dann würde auch der Wunsch des Verfassers, „Goethes Mutter“ möchte ein Hausbuch im besten Sinne des Wortes werden, ein unerfüllter bleiben und bleiben müssen. Aber, Gott sei Dank, so steht es doch nicht um uns! In den Tiefen unseres Volksgeistes glüht doch noch, wie einst, der göttliche Funke der Begeisterung. Er ließ dieses Buch werden. So möge es ihn denn wiederum hinaustragen in viele tausend deutsche Häuser und Herzen!

WILHELM ARNDT.

Delaborde, Le Cte Henri, *L'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut de France.* Paris, E. Plon. 1891. 8⁰. 396 S.

Im Jahre 1861 hat L. Vitet in seinem Buche „L'Académie royale de peinture et de sculpture“ die Entstehungsgeschichte dieser Anstalt zum erstenmal ausführlich dargelegt. Das vorliegende Werk des greisen Sekretärs der Académie des Beaux-Arts, dem wir bereits so wertvolle Beiträge zur Geschichte der graphischen Künste, eine Ingresbiographie und zahlreiche, den Künstlern der modernen französischen Schule gewidmete Erinnerungsblätter verdanken zeigt uns, wie im Innern der ehrwürdigen Institution, deren Annalen identisch sind mit denen der französischen Kunst im 18. Jahrhundert der Keim der Zerstörung entstand, wie sie vernichtet wurde, wie endlich als eine Klasse des Institut de France die heutige Akademie aus den Trümmern der alten Akademien entstand und wie sie bis heute in denselben weiter lebte. Die Darstellung gliedert sich nach den großen Epochen der modernen französischen Geschichte in neun Kapitel: Revolution und Erste Republik, Direktorium, Konsulat und Kaiserreich, Restauration und die Hundert Tage, Ludwig XVIII., Karl X., Julikönigtum, Zweite Republik und Zweites Kaiserreich, Dritte Republik bis zur Gegenwart. Dass eine Menge kulturgeschichtlich wertvollen Materials in dem Buche verarbeitet ist; dass jede französische Größe, die in der Kunst und in den mit letzterer zusammenhängenden Litteraturzweigen in unserem Jahrhundert zur Geltung gelangte, in demselben den ihr gebührenden Platz erhalten hat, braucht ebenso wenig erst gesagt, wie auf den Wert der chronologischen und alphabetischen Register hingewiesen zu werden, die beige-

geben sind und die Benützung des Buches außerordentlich erleichtern. Wie zu erwarten war, unternimmt es der Verfasser am Schlusse seiner Ausführungen, zu deren Beginn Jacques Louis David in keinem sehr günstigen Lichte auftritt, dasjenige, was aus dessen Bestrebungen mit der Zeit erwachsen ist, gegen verschiedene, allgemein bekannte Einwürfe in Schutz zu nehmen. Er betont die von seiten der Akademie den jeweiligen politischen Strömungen, Salonintriguen, Einflüssen der Mächtigen und der öffentlichen Meinung gegenüber stets gewahrte Unabhängigkeit, die bei der Aufnahme neuer Mitglieder jederzeit bekundete Liberalität. Freilich, den Meister des „Radeau de la Meduse" hat sie eben so wenig in ihren Kreis aufgenommen, wie Hérold, und Léopold Robert hat sie nur der Würde eines korrespondirenden Mitgliedes gewürdigt. Warum haben aber auch die beiden Erstgenannten nur eine so kurze Zeit und warum hat der Meister der „Schnitter in den pontinischen Sümpfen" statutenwidrig im Auslande gelebt? Man muss in Paris seinen Wohnsitz haben, wie Rude, der trotz alledem doch nicht in die Akademie gelangte, oder wie die Charlet, Raffet und Gavarni, denen die Thüren derselben auch stets verschlossen geblieben. Aber die Nichtaufnahme jenes Meisters, so bedauerlich sie ist, bildet doch nur eine Ausnahme, welche die Regel der Liberalität beweist; was aber die zuletztangeführten Illustratoren betrifft, so geschah es ihnen auch wieder ganz nach der Regel und nach den Statuten, welche bloß den „hommes voués à la pratique de l'art dans ce qu'il y a de plus sérieux et de plus élevé", den „talents d'un ordre et d'un caractère propre à maintenir l'autorité" den Eintritt in die Reihen der Akademiker gestatten, keineswegs aber auch den „dessinateurs de croquis ou de vignettes", den „sculpteurs de figurines", den „compositeurs d'operettes" und dergleichen „talents seulement agréables".

Die Akademie muss eben ein Prinzip haben, und dieses gründet sich auf „certaines lois esthétiques immuables" u. s. w. Die Argumentation des Herrn Grafen ist ganz ernst gemeint, obwohl, wie wir fürchten, ohne Wirkung auf diejenigen, für welche Alphonse Daudet seine Femmes d'Artistes und seinen Immortel nicht umsonst geschrieben hat, die den loi immuable des klassicistischen Unterschiedes zwischen den „schönen" und den „angenehmen" Künsten, welcher dem Sichabschließen der akademischen „Elite" die Basis bot, nicht mehr gelten lassen und die mit Vitet überzeugt sind, dass die moderne französische Akademie von der alten königlichen, die doch einem Cochin und Moreau ihre Pforten geöffnet hatte, noch vieles zu lernen und herüberzunehmen habe. —j—.

BILDWERKE DER RENAISSANCE IN ROM.

1) *Grabmonument des Kardinals Forteguerri von Mino da Fiesole.* Das Verdienst, zuerst wieder unsere Aufmerksamkeit auf die Wiederzusammenstellung dieses Monumentes gelenkt zu haben, verdanken wir dem trefflichen Archivio storico dell'arte (1891. fasc. III), in welchem Domenico Gnoli eine kurze Besprechung und Abbildung der ricostruzione desselben giebt, die auf sein Betreiben und seine Angaben hin seitens des Unterrichtsministeriums unternommen und nun vollendet worden ist. Bekanntlich fand sich das Werk ziemlich zerstückelt in der trans Tiberim gelegenen Kirche der heil. Cäcilie und zwar der Unterteil mit dem Sarkophag noch für sich links vom Haupteingang an Ort und Stelle, was die hier noch im Fußboden ruhenden Grabplatten des Cincio et Juliano Fortiguerra bezeugen, wie nicht minder die bei den vorgenommenen Arbeiten entdeckten Spuren der ersten vollständigen Aufstellung; der Oberteil mit den Reliefs und dem Tympanon bildeten an einer anderen Stelle im rechten Seitenschiff einen Altar für sich und die Säulen waren verkürzt und in der Krypta als Stützen verwandt worden; noch andere Teile fehlten gänzlich.

Im Typus schließt sich dies Monument des Mino seinen wie des Desiderio da Settignano bekannteren Florentiner Arbeiten in der Badia und S. Croce an; auf der die Schrifttafel tragenden Basis in mäßiger Höhe der Sarkophag und über ihm die Bahre mit reich gemustertem Teppich, auf welcher der Kardinal gebettet liegt, dahinter an der Wand das bekannte Gittermuster und darüber inmitten ein Relief mit der Vollfigur der Madonna mit Kind, zu seiten in flachen Muschelnischen die Schutzheiligen d. i. die heil. Cäcilie und und der heil. Nikolaus, vorn Namen und Titel des Verstorbenen „Nicolao Pistoriensi cognomento Fortiguerra Sanctae Caeciliae Presbyter Car. Den Überbau tragen schlanke, auf Postamenten fußende, korinthische Säulen, denen hinten an der Wand schön ornamentirte Pilaster entsprechen; im Gebälkfries geflügelte Engelsköpfchen mit Fruchtfestons, im Giebelfeld der die Welt segnende Gottvater, von Engeln begleitet. Die vor den (ergänzten) Säulenbasen einst gestandenen, schildhaltenden Putten fehlen leider; ergänzt ist auch das Gittermuster, wobei man sich an das namentlich in

Bildung des Sarkophages und der Bahre anklingende Monument des Grafen Ugo in der Badia (Florenz) gehalten hat. Uns will es etwas fremd erscheinen in seiner Hochführung, doch müssen ja wohl strengere Anhaltspunkte für solche Anordnung in der Rekonstruktion gewesen sein. Das Ganze macht mit der geschickt verteilten Vergoldung auf dem weißen Marmor, den dunklen Granitsäulen vorn, einen reichen, monumentalen Eindruck, wenn es auch die Gräber der Badia des Bernardo Giugni und des Conte Ugo an Feinheit übertreffen.

2) *Weihbecken aus Maria dell'Orto.* Noch ein anderes, ziemlich unbekanntes Kleinod aus Trastevere bringt uns die vorerwähnte Zeitschrift (1891. Fasc: I.), das ist das reizende Weihbecken, das jetzt leider im Klosterhof eingemauert ist und seit lange da profanen Zwecken dient; früher stand es ja offenbar in der Kirche frei, die der Bruderschaft der Viktualien- und Fruchthändler, der Gärtner und Pächter u. a. gehört und schon an. 1489 im Bau begonnen wurde. Mit Bezug auf die Stifter und den Ort (das Bildnis der Madonna war früher hier an einem Gartenthor) zeigt auch unser Weihbecken zunächst an der Schale die Madonna dell'Orto mit der Frucht, die das Christuskind mit der einen Hand gefasst hält; von hier gehen reiche Fruchtfestons mit weit flatterndem Bandschmuck zu seitlich angebrachten weiblichen Köpfen und dort weiter, — was das Hinterteil geboten, ist uns zu wissen leider durch die Einmauerung verschlossen. Die Arbeit, wohl dem Cinquecento angehörend, ist stellenweise sehr derb, in der bekannten Bohrtechnik durchgeführt, und misst das Ganze in der Höhe, von der viereckigen im Boden steckenden Basis an 0,86 m, die elliptische Schale in der längsten Ausdehnung mit Rand 0,68 m. Über den Meister ist noch nichts bekannt.

F. O. SCHULZE.

KUNSTLITTERATUR.

Lastig, Dr. Gustav, *Markenrecht und Zeichenregister.* Ein Beitrag zur Handelsgeschichte. Halle 1890. 8⁰. VIII u. 194 S.

Auf einem mühevollen Pfade, welcher nicht der der Kunstgeschichtsforschung ist, hat uns der Verfasser in diesem Büchlein ein äußerst wertvolles Material zugeführt. Die rein praktische Seite, von welcher in unsern Disziplinen das Zeichenrecht betrachtet wird, hat wohl dazu geführt, Künstler- und Fabrikzeichen in größter Anzahl kennen zu lernen, aber zugleich verschuldet, dass die prinzipiellen Fragen vollständig vernachlässigt worden sind. Und dennoch sind sie von allergrößter Wichtigkeit. Wenn wir auf einem Silberstücke Jamnitzers Marke erkannt haben, so ist unser Sehnen gestillt; um die weiteren Fragen, ob dieses Zeichen die geistige oder materielle Urheberschaft des Meisters feststellt, ob nach Jamnitzers Tod ein anderer dasselbe Zeichen führen durfte, ob Jamnitzer einem anderen die Handhabung desselben überlassen konnte, während er auf Reisen war und dergleichen mehr, diese Fragen hat die junge Forschung nach der Geschichte der Kleinkunst noch keine Zeit gehabt zu ergründen. Durch Lastig erst erfahren wir, dass alle diese und hundert ähnliche Fragen diskutabel und aus den alten Niederschriften zu lösen sind. Für die Geschichte der Textilkunst sind die durch ihn beigebrachten Nachrichten um so wichtiger, als ähnliche bisher wenig veröffentlicht worden sind. Bei unserer geringen Kenntnis alter auf Webereien nachweisbarer Weberzeichen führen jene Studien freilich heute noch zu keinem für unsere Forschung praktischen Resultate. Wie selten ist es uns doch vergönnt einen Stoff zu finden, an welchem gerade die Seiten, welche das Zeichen tragen könnten, erhalten sind! Selbst an den verhältnismäßig so jungen polnischen Gürteln, kleinen abgepassten Stücken, bei welchen das Schmalende durch den Gebrauch so wenig mitgenommen worden ist, gelingt es nur schwer, die außer dem Worte Sluck eingewebten Initialen mit Sicherheit zu erkennen. Da sich das Buch von Lastig auf Italien während des Mittelalters beschränkt, dieses aber ausführlich behandelt, so gewährt es jedem auf diesem Gebiete Forschenden wichtige Hilfsmittel durch die Excerpte aus Archivalien und durch die sorgfältige Benützung der gedruckten Quellen, deren Nachweis man sonst auf großen Umwegen suchen müsste.

M. E.

Farbenlehre. Für die praktische Anwendung in den verschiedenen Gewerben und in der Kunstindustrie bearbeitet von *Albin v. Wouwermans.* Zweite vermehrte Auflage. 8. Wien, A. Hartlebens Verlag.

J. L. Das Buch enthält in klarem, allgemein verständlichem Vortrag alles für Künstler und Kunsttechniker Wissenswerte aus der Farbenlehre, sowohl in theoretischer als auch in praktischer Hinsicht. Nebst den physikalischen und physiologischen Eigenschaften der Farben wird in besonders ausführlicher Weise eine Charakteristik der einzelnen Farben und ihrer Harmonie in den verwendbarsten Zusammenstellungen gegeben. In hohem Grade belehrend sind die Bemerkungen über den Stil in der Anwendung der Farbe, angefangen von den Ägyptern, Orientalen und Griechen, durch alle Kunstepochen hindurch bis zur Gegenwart, von Interesse speziell für den ausübenden Künstler die zahlreich eingestreuten Beispiele der Malweisen bedeutender Koloristen. Schließlich werden in dem Kapitel über die Haltbarkeit des Kolorits auf verschiedenen Stoffen vom technischen Standpunkte aus, namentlich für die praktischen Bedürfnisse der Kunstindustriellen, nicht unwichtige Aufschlüsse erteilt. Das Buch hat in der vorliegenden zweiten Auflage manche schätzenswerte Verbesserung und Erweiterung erfahren und ist sowohl Künstlern als auch Kunstgewerbetreibenden bestens zu empfehlen.

Das Urbild des Menschen und die natürlichen Gesetze der Verhältnisse der beiden Geschlechter, von *Charles Rochet*; aus dem Französischen übersetzt von Prof. *Heinrich Fuß.* (Wien, Spielhagen und Schurich.) Das handliche Büchlein ist lediglich für den Praktiker, den ausübenden Künstler bestimmt. Die darin entwickelten Proportionsgesetze der menschlichen Gestalt sind die denkbar einfachsten und in der Praxis ebenso leicht anzuwenden wie an der Natur zu kontroliren. Sie stützen sich auf den Idealtypus der männlichen und weiblichen Gestalt und suchen die Regeln des Schönen mit den einfachen mathematischen Formeln der Zehn- und Achtteilung zu lösen. Es ist diese Methode für den ausübenden Künstler, namentlich den Bildhauer, entschieden

brauchbarer als die komplizirten wissenschaftlichen Proportionsanalysen Zeisings, Licharziks, Carus' u. a. Rochet, be- [illegible] Künstler, hat am Collegium der Sorbonne und der Ecole des Beaux-Arts in Paris Vorträge über Anthropologie gehalten, und das vorliegende Werkchen, welches übrigens bereits ins Englische und Italienische übertragen wurde, ist ein kurzgefasster Auszug aus denselben. Von Interesse sind die Urteile des Verfassers über die verschiedenen Autoren, welche sich mit den Gesetzen der menschlichen Gestalt beschäftigt haben; nur sind ihm unsere deutschen Forscher: Semmering, Harleß, Langer etc. leider nicht bekannt. Das Büchlein, welches auch eine Anzahl sehr hübscher Illustrationen enthält, wird ähnlich wie Schmidts „Wegweiser in der Anatomie" in Bezug auf die Proportionen der menschlichen Gestalt Kunstjüngern gute Dienste leisten, und sei daher diesen wärmstens empfohlen. *J. L.*

KUNSTHISTORISCHES.

Zu Alberti's Fassade von S. Andrea in Mantua. Als Leon Battista Alberti 1469 im Gefolge des Papstes Pius II. nach Mantua kam, wurde er von Lodovico Gonzaga, dem Markgrafen von Mantua, um Baupläne für zwei Kirchen, für S. Sebastiano und S. Andrea gebeten. 1472 teilte Alberti seinem Bauherrn den Plan für letztere Kirche mit und erwähnte dabei, dass sein Entwurf denjenigen antiken Bauten ähnlich sei, welche bei den Alten Etruscum sacrum genannt worden seien: „questa forma di tempo se nomina apud veteres etruscum sacrum". Alberti bemühte sich, das Kirchen- und Tempelideal zu verschmelzen, das tritt besonders bei der Fassade von S. Andrea zu Tage. Vier korinthische Pfeiler auf hohen Sockeln tragen, ungeteilt emporlaufend, das Gesims, über welchem sich der ganz antik gedachte Giebel erhebt. Die mittlere Thürnische, durch korinthische Pfeiler eingefasst, auf denen der Rundbogen ruht, reicht bis an das Gesims heran. Auf den beiden Seitenfeldern befinden sich je eine kleinere, gerade, geschlossene Thür, ein Rundbogenfenster und eine flache Nische.[1]) Dass Alberti bei dem Entwurf dieser Fassade ganz entschieden auf antike Vorbilder zurückging, ist unzweifelhaft. Unwillkürlich aber fragt man: Hatte Alberti ein *bestimmtes* Vorbild vor Augen, als er jenen Plan entwarf? Ich wage diese Frage zu bejahen. Im Südwesten Roms liegt in der Campagna das Thal Caffarella, an dessen Eingang sich ein altes, jetzt zerfallenes Bauwerk aus römischer Zeit befindet. Es ist das Grabmal eines römischen Privatmannes, führt aber noch heute fälschlich den Namen: „Tempel des Deus rediculus", weil angeblich Hannibal bei seinem Zuge gegen Rom, durch einige Erscheinungen erschreckt, gerade hier umgekehrt sei (Plinius 10, 43, 60). Hermann Stiller hat im 13. Bande der Zeitschrift für bildende Kunst, S. 113 u. 114, auf diesen „zierlichen Backsteinbau korinthischer Ordnung" aufmerksam gemacht und ihn durch sorgfältige Zeichnungen veranschaulicht. Am Schluss seiner Besprechung sagt Stiller: „Der kleine Bau, dessen Erhaltung wahrscheinlich nur dem Material zu danken ist, da dieses die Raubgier und daher die Zerstörung nicht reizte, hat durch die Jahrhunderte freilich sehr gelitten; doch ist noch so viel erhalten, um uns nach Aufnahme des Vorhandenen die frühere Gestalt veranschaulichen zu können. Er ist eines der schönsten Beispiele römischen Backsteinbaues und zeigt uns, mit welch' feinem Gefühl selbst ein so sprödes Material zu klassischen Formen verwendet wurde." So hat denn Stiller jenes Bauwerk rekonstruirt und uns ein getreues Bild des einstigen Zustandes desselben gegeben. Wir können wohl annehmen, dass jenes Grabmal vor 400 Jahren noch viel besser erhalten war, als jetzt, und dass L. B. Alberti, der größte Kunsttheoretiker seiner Zeit, selbst wenn die Erhaltung nicht eine bessere gewesen wäre, sich doch sehr leicht aus den noch vorhandenen Resten ein Gesamtbild des Baues machen konnte. Stiller hat uns durch eine in buntem Farbendruck wiedergegebene Zeichnung die Rückseite des Grabmals — die Vorderseite ist schlechter erhalten — vergegenwärtigt. Und in diesem Bilde finden wir die größte Ähnlichkeit mit der Fassade von S. Andrea: vier korinthische Pfeiler auf hohen Sockeln, ungeteilt emporlaufend, tragen das Gesims, über welchem sich der Giebel erhebt; die drei Felder teilt ein um den Bau herumlaufender Mäander, über diesem befindet sich je ein Fenster. — So die Rückseite. Die Fassade des Baues war, wie Stiller nachgewiesen hat, mit einer Vorhalle versehen. War die Vorhalle noch im 15. Jahrhundert erhalten? Diese Frage lässt sich nicht beantworten. Leider aber vermag ich auch nicht auf die andere Frage, ob denn Alberti jenes Bauwerk je gesehen habe, eine bestimmt bejahende Antwort zu geben. Finden wir in seinen Schriften eine Erwähnung jenes Tempels des Deus rediculus? So viel ich weiß, nein! Und dennoch glaube ich, dass Alberti bei dem Entwurf der Fassade zu S. Andrea jenen kleinen korinthischen Bau vor Augen oder im Gedächtnis hatte und ihn mutatis mutandis benutzte; denn zu unwahrscheinlich ist es doch wohl nicht, anzunehmen, L. B. Alberti, der glühendste Enthusiast für das klassische Altertum, habe auch außerhalb der Mauern Roms — noch dazu nicht weit von der via Appia — nach römischen Bauwerken geforscht und dabei jenen kleinen korinthischen Tempel gefunden. Ob meine Behauptung eine Berechtigung habe, darüber erwarte ich das Urteil derer, die mit Leon Battista Alberti mehr vertraut sind, als ich.

ECKSTEIN-ZITTAU.

1) [illegible]

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

S. *Archäologische Gesellschaft in Berlin.* Novembersitzung. Herr *Conze* legte auf Veranlassung der Direktion des herzogl. braunschweigischen Museums einen Bronzegegenstand in Form eines hohlen Dodekaeders mit runden Öffnungen verschiedener Größe inmitten jeder Fläche vor, von dem andere Exemplare sich in schweizerischen und italienischen Sammlungen, eines auch in Bonn findet. Seine Bestimmung ist bisher nicht überzeugend nachgewiesen. Nach Ansicht der Herren Hübner und von Luschan, die mehrfach Zustimmung fand, ist der fragliche Gegenstand ein *Würfel.* — Herr *Winter* sprach im Anschluss an das neueste Heft der Ephemeris archaiologike über die jüngsten Funde in Rhamnus und Mykenae und ging dann ausführlich auf den Aufsatz von Sophulis über die Nike des Archermos ein. Weder dessen kunstgeschichtliche Ergebnisse konnte der Vortragende sich zu eigen machen, noch des Verfassers Ansicht billigen, dass die delische Nike mit der Archermosbasis nichts zu thun habe. Vielmehr ergebe sich aus der genauen Untersuchung der oberen Basisfläche, dass die Platte den quadratischen Abakus eines Kapitells mit einem Gusskanal in der Mitte bildete und dass eine passendere Figur, als die Nike, dafür nicht zu finden sei. Die Inschrift fülle nicht nur die Vorderfläche der Basis, sondern greife, wie dies bei archaischen Inschriften ganz gewöhnlich sei, auf die rechte Seite über. — Herr *Curtius* sprach über die von Welcker sogenannte „Affiliation" der Gottheiten und bezeichnete als ein Denkmal dieser das Relief bei v. Sybel 4010, wo Demeter

die thronende Hauptgottheit sei, während Asklepios und Hygieia hinter ihr stehen, weil sie, die am Fuße der Akropolis herrschende Göttin, diesen beiden hier Heimatsrecht gegeben habe. Die Epidaurien waren ein Teil der Eleusinien. Das Heiligtum der eleusinischen Gottheiten am Dipylon hieß Jakcheion nach dem vom Arzte Mnesitheos geweihten Jakchos, einem Werke des berühmten Praxiteles. Für einen älteren Künstler beweise die archaische Wandinschrift, eine auch sonst bezeugte Spielerei aus hadrianischer Zeit, ebenso wenig, wie die Giebelgruppen des Herakleion in Theben, die wegen der Auflösung der strengen Giebelplastik — statt einheitlicher Komposition einzelne Gruppen — ins vierte Jahrhundert gehöre. — Herr *Belger* gab eine eingehende philologische Besprechung der Stellen bei Pausanias, welche sich auf das Grab des Hesiod in Orchomenos und die Gräber Agamemnons und der Seinen in Mykenae beziehen, legte die Gleichartigkeit der Beschreibungen dar und zog daraus die für das Verständnis des Pausanias wie für die Würdigung der Schliemannschen Ausgrabungen an diesen Stätten gleich wichtigen Folgerungen. — Herr *Diels* sprach über die neu gefundenen Mimiamben des Herodas und ihre Beziehung zur alexandrinischen Kunst. Im vierten Gedichte werden nämlich fünf Bildwerke des Asklepieion (wahrscheinlich in Kos) geschildert: ein von den Söhnen des Praxiteles hergestelltes marmornes Anathem, eine Genreform (Mädchen nach einem Apfel blickend), ein Marmorwerk, das an Boethos' bekannte Bronzegruppe erinnert (Knabe eine Gans würgend), eine Porträtstatue der Battale und ein Tafelbild des Apelles (Vorbereitung zu einem Asklepiosopfer). Überall hebt der Dichter den Realismus der Darstellung, die Porträtähnlichkeit, die Lebenswahrheit hervor und feiert Apelles als den Meister des Verismus. — Zum Schluss teilte Herr *Hübner* die aus diokletianischer Zeit stammende Inschrift der Basis einer Juppitersäule mit, die vor kurzem im südlichen England in Cirencester, dem alten Durocornovium gefunden worden ist. —

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

△ *Kassel.* Das Bild unserer Stadt hat sich in letzter Zeit sehr stark verändert; im Westen reiht sich eine neue Villenstraße mit eleganten Backsteinbauten an die andere und in den alten Stadtteilen erhält mancher alte Holzbau, dessen Schnitzereien bisher unter aufgenagelten Brettern sich versteckten, ein stilvolles farbiges Gewand, welches seltsam absticht von den nüchternen weißgetünchten Nebengebäuden. Am wesentlichsten aber wird unser Städtebild ein anderes durch die neuen Türme, welche die Martinskirche erhält und durch den Bau einer neuen großen lutherischen Kirche. Von den beiden ursprünglich geplanten Türmen der Martinskirche, auf welche wir demnächst eingehender zurückkommen, war nur einer und dieser auch nur teilweise ausgebaut und schloss in einem provisorischen, Helme ab. So besaß Kassel keinen einzigen ansehnlichen Turm. Jetzt erhält die Martinskirche nach dem sehr tüchtigen Plane des Professors des hiesigen Kunstakademie *Hugo Schneider* zwei Türme, die von vier kleineren Ecktürmchen flankirt in eine mächtige, schiefergedeckte Spitze auslaufen. Der eine Turm ist bereits vollendet, der zweite wird noch in diesem Herbst fertig gestellt und dann das sehr schöne Innere der Kirche, deren sämtliche Fenster bereits neue Glasmalereien erhalten haben, stilgerecht ausgemalt. Die Kirche wird nach Beendigung der Restaurationsarbeiten mit Gartenanlagen umgeben, in denen ein Denkmal Philipps des Großmütigen seine Stätte finden wird. — Die neue lutherische Kirche, deren Erbauung seit Jahren dringendes Bedürfnis war, wird sich auf einem in den höheren Stadtteilen gelegenen, prächtigen Platze, auf dem früheren Totenhofe, erheben und mit ihrem hohen Turme der Stadt das ihr jetzt mangelnde charakteristische Gepräge geben. Für Einreichung von Bauplänen waren die Herren *Wiethase* in Köln, *Orth* in Berlin, *Schneider* in Kassel aufgefordert und die drei von dem Oberbaurat *Leins* in Stuttgart begutachteten Entwürfe sind dem Publikum zur Ansicht in der Gewerbehalle ausgestellt gewesen Was diese Pläne betrifft, so befriedigt der von Wiethase am wenigsten. Obwohl für den Kirchenbau ein Platz von einer Größe und Schönheit zur Verfügung steht, wie er nur selten geboten wird, und dem Architekten nicht die geringste Beschränkung aufgelegt ist, hat Wiethase seine Kirche nur mit einem Seitenschiffe und die Lage des Turmes der Kirche in einer Weise projektirt, wie sich dies nur durch einen Notstand in Bezug auf die räumlichen Verhältnisse erklären ließe. Sehr gefiel das Orthsche Projekt, dessen reich verzierter mächtiger Turm sehr bestechend wirkt und auch den Plan von Professor Schneider etwas in den Hintergrund treten ließ. Aber hier überwuchtet der Turmbau so sehr, dass der eigentliche Kirchenbau ganz hinter demselben zurücktritt und so hat sich die Entscheidung dem Schneiderschen Plane zugeneigt, der eine zweischiffige gotische Kirche, mit einem stattlichen, sich an die sonstigen Kirchenbauten hier organisch anschließenden Turm, in jeder Weise den gegebenen Verhältnissen entsprechend, vorzeichnet. Wir möchten nur wünschen, dass der Turm noch höher ausgebaut würde; wird er doch der einzige in der Stadt sein, welcher von allen Seiten gesehen werden kann.

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger des germanischen Nationalmuseums 1891. Heft 5.
Nürnberger Schrank aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Von A. v. Essenwein. Katalog der im germanischen Museum befindlichen Bronzeepitaphien.

Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus. 1891. Nr. 11.
Über den bildnerischen Schmuck der Kanzel. Von E. Wernicke.

Die graphischen Künste 1891. Heft V.
William Unger Von Richard Graul.

Zeitschrift für christliche Kunst. IV. Jahrg. Heft 8.
Die neue Bronzethür an der Nordseite des Kölner Domes Von Schnütgen. — Meister Wilhelm. Eine Studie zur Geschichte der altkölnischen Malerei. Von Firmenich-Richartz. — Die Bemalung des Aeusseren unserer Kirchen. Von Steph. Beissel. — Der Ursprung der Gotik und deren Verhältnis zum roman. Stil betreffend. Von A. Reichensperger.

Bayerische Gewerbezeitung. 1891. Nr. 22.
Gewerbliche Erziehung und die Aufgaben der Gewerbevereine. Von Stockbauer.

Formenschatz. 1891. Heft 12.
Nr. 177. Weibliche Gewandstatue. — Nr. 178. Antike Wandmalereien aus Herculanum. — Nr. 179. Beweinung des Leichnams Christi, bemalte Holzskulptur. — Nr. 180. Italienische Schaumünzen. Von Vittore Pisano. — Nr. 181. Der Löwe auf der Piazza della Signoria in Florenz. Von Donatello. — Nr. 182. Männliches Bildnis. Von Albrecht Dürer. — Nr. 183. Die drei Grazien, Rötelzeichnung. Von Raffael Santi. — Nr. 184. Holzgetäfel im Rathaus zu Pistoja. — Nr. 185. Figur von der Decke der Sixtinischen Kapelle in Rom. Von Michelangelo Buonarroti. — Nr. 186. Reichverzierte Einbanddecke zur Biblia Gallica, Paris 1567. — Nr. 187. Zwei Gruppen von Genien. — Nr. 188. Ornamente in Kupfer und Bronze. — Nr. 189. Ein Blatt aus der „Flucht nach Egypten". Von Giovanni Domenico Tiepolo. — Nr. 190. Entwurf eines Brunnens. Von Edme Bouchardon. — Nr. 191. Entwurf zu einer Trophäe und zu einer Vase. Von J. Ch. Delafosse. — Nr. 192. Zwei Vignetten. Von Jean-Jacques Bachelier.

Magazine of Art. 1891. Nr. 134.
The mystery of Holbein's „Ambassadors" a solution. (Forts.) Von W. Fred. Dickes. — Political cartoons. (Forts.) Von Linley Sambourne. — The new „Robinson Crusoe". Von M. H. Spielmann. — The brothers Wiener medallists. Von Fred. Alvin. — War artists and war pictures. Von Hilary Skinner. — The Dulwich Gallery. Von Walter Armstrong.

Innen Dekoration. Jahrg. II. Dezemberheft.
Unsere Wohnungen von einst und jetzt. Von Jakob von Falke.

L'Art. 1891. Heft 660.
La saison des ventes publiques à Londres et à Paris.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in **Frankfurt a. M.,** Kunstauktionsgeschäft gegr. 1869.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie compl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
Potsdamerstrasse 3

Josef Th. Schall.

312]

Alte Kupferstiche,

Radirungen, Holzschnitte etc. etc. — Kataloge franko und gratis durch

Übernahme von Auktionen. HUGO HELBING, MÜNCHEN
Christofstrasse 2.

Im Verlage von **E. A. Seemann in Leipzig** erschien und ist durch jede Buchhandlung zu beziehen:

LEDERSCHNITT u. LEDERPLASTIK,

40 Vorlagen auf 32 Tafeln mit Pausebogen (natürl. Grösse), nebst **Anleitung zur Lederplastik** nach neuem vereinfachten Verfahren, von G. Büttner. In Mappe M. 10.50.

Von allen Liebhaberkünsten ist die Lederarbeit eine der nützlichsten. Bei wenig Mühe und Kosten erfordert sie nur etwas Geschicklichkeit, um die reizendsten Zierwerke, als **Cigarren- u. Brieftaschen, Stuhlbezüge, Mappen, Gürtel** u. s. w. zu stande zu bringen.

Freiburger Münsterbauverein.

453]

Bekanntmachung.

Bei der durch Staatsministerial-Entschließung vom 28. März 1891 genehmigten Prämienlotterie zu Gunsten der Restauration des Freiburger Münsters kommen in jeder Ziehung außer den Geldprämien Kunstgegenstände im Gesamtwerte von 45 000 M. zur Verlosung.

Der Geschäftsführende Ausschuss nimmt von heute ab bis zum 10. Januar 1892 Anmeldungen von Kunstwerken entgegen, welche dem Münsterbauverein zur Erwerbung für die 1. Ziehung (April 1892) angeboten werden.

Die anzubietenden Werke können aus Gemälden, Skulpturen, aus Werken der Goldschmiede- und Textilkunst, überhaupt der Kleinkunst bestehen und sowohl der religiösen als profanen Kunst angehören.

Der Anmeldung ist eine kurze Beschreibung womöglich mit Photographie des betr. Kunstgegenstandes, und die Angabe des geforderten Preises beizufügen.

Aus den angemeldeten Kunstwerken wählt der Geschäftsführende Ausschuss die ihm geeignet erscheinenden Gegenstände aus, worauf die Besitzer eingeladen werden, die betr. Arbeiten bis zum 1. Februar nach Freiburg einzusenden, wo die zu diesem Zwecke niedergesetzte Jury über die Acquisition entscheiden wird. Die nicht angekauften Objekte werden den Einsendern auf Kosten des Vereins zurückgesandt. Die Zusendung selbst hat auf Kosten der Einsender, Hin- und Rücksendung auf Gefahr der letzteren stattzufinden.

Freiburg i. Br., den 2. Dezember 1891.

Für den Geschäftsführenden Ausschuss:
Prof. Dr. Fr. X. Kraus,
Geh. Hofrat.

Im Verlage von **E. A. SEEMANN** in **Leipzig** ist erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Plastisch-anatomische Studien

für

Akademien, Kunstgewerbeschulen

und zum Selbstunterricht

von

Fritz Schider,

Maler und Lehrer der Allgemeinen Gewerbeschule in Basel.

I. Teil:

Hand und Arm.

16 Tafeln in Lichtdruck.

Grösse 51×42 cm.

In Mappe 20 Mark.

Die Vorzüge dieser plastisch-anatomischen Darstellung des menschlichen Körpers beruhen auf der bis ins Einzelne durchgeführten, sorgfältig nach der Natur ausgeführten Zeichnung. Einige Figuren sind nach guten Modellen hergestellt.

Der **Mafsstab** ist so gross gewählt, dass alle Einzelheiten deutlich zu erkennen sind.

Die **Anordnung** ist derart getroffen, dass in Folge der Nebeneinanderstellung von Skelett, Muskulatur und Naturform ein unmittelbarer Vergleich ermöglicht wird.

Der jeder Tafel beigefügte **Text** belehrt in Kürze über Ursprung, Ansatz und Wirkung der verschiedenen Muskeln und über die Benennungen der einzelnen Knochenteile.



Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN KÖLN
Heugasse 58. Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 9. 24. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE MONOGRAMME JESU CHRISTI.

VON *ADOLF LAMPEL.*

Den Monogrammen Jesu Christi, unter welchen die aus einem oder mehreren in einander verschlungenen, beziehungsweise neben einander gestellten Buchstaben seines Namens gebildeten Zeichen und Figuren verstanden werden, begegnet man vielfach im Leben, und doch ist die Natur der verschiedenen Zeichen, wie dieselben entstanden, und wie sie sich historisch entwickelt haben, wenig bekannt, ja es sind häufig hierüber recht verkehrte und irrtümliche Meinungen verbreitet, so dass eine kurze übersichtliche Darstellung der Sache nach dem gegenwärtigen Stande der Wissenschaft, in welcher übrigens auch noch manches unaufgeklärt geblieben ist, wohl nicht unwillkommen sein dürfte.

Von diesen Monogrammen giebt es drei Hauptarten und zwar:

a) für den Namen Christus,
b) für den Namen Jesus,
c) für den Namen Jesus Christus.

Das Monogramm *Christi* ist aus den beiden ersten Buchstaben des mit Monumental-, beziehungsweise Kursivschrift geschrieben Wortes *ΧΡΙΣΤΟΣ*, Christos, gebildet, also aus *X* (χ, chi) *P* (ϱ, rho). Bei der häufigen Anwendung dieses Monogramms sind die Schriftzüge nicht immer dieselben geblieben, sondern haben sich im Laufe der Zeit etwas verzogen und verändert, so dass allmählich mehrere Dutzend Abweichungen entstanden und in Gebrauch gekommen sind. Als die gebräuchlichsten können die Monogramme ☧, ☧, ⳩, ⳨, und auch ⳨ bezeichnet werden.

Für den Namen *Jesus* besteht das Monogramm aus den beiden ersten Buchstaben des Wortes *ΙΗΣΟΥΣ*, und zwar aus *IH*; auch wurde manchmal noch ein dritter griechischer Buchstabe *Y* hinzugefügt, wie in *IHY*, oder als dritter Buchstabe sogar ein lateinisches großes S, wie in *IHS*, beigegeben.

Für die beiden Namen *Jesus Christus* finden sich die Zeichen *IHS XPS* vor, die auch einfach zusammengezogen werden in ⚹, ein Monogramm, welches aus den zwei Anfangsbuchstaben *I* (von Jesus) und *X* (von Christus) gebildet ist.

Was nun zunächst das erstgedachte Monogramm *Christi* betrifft, so nimmt man in der Regel an, dass dasselbe von Konstantin dem Großen herrühre; das ist jedoch nicht der Fall, wie wir weiterhin sehen werden.

Als der Kaiser Konstantin mit Maxentius um die Herrschaft stritt, hatte er, wie der griechische Kirchenschriftsteller Eusebios, der es vom Kaiser selbst gehört haben will, (de vita Const. I, 28—31) berichtet, vor seinem Zusammenstoß mit seinem Gegner an der Milvius-Brücke über den Tiber bei Rom 312 n. Chr. eine Vision, in welcher er beim Untergange der Sonne oberhalb derselben ein leuchtendes Kreuz mit der Inschrift: *τούτῳ νίκα*, d. h „Durch dieses siege“, erblickte. In der darauf folgenden Nacht soll ihm Christus selbst erschienen sein und ihm befohlen haben, sich nach diesem Himmelszeichen ein Bild machen zu lassen und dasselbe als Schutzmittel im Kriege zu gebrauchen. Konstantin ließ nun, so wird erzählt, durch Künstler, denen er seine Angaben machte, das Zeichen anfertigen. Diese nahmen einen goldenen Speer und

eine Querstange, stellten sie in Kreuzesform gegen einander und befestigten über denselben einen mit Gold und Juwelen besetzten Kranz. Die Figur welche durch Zusammenstellung dieser Gegenstände entstand, zeigte die beiden ersten Buchstaben des mit *griechischen* Initialen geschriebenen Wortes Christus: *X* und *P*, und brachte dadurch nicht bloß den Namen Christus, sondern auch die Form des Kreuzes zum entsprechenden Ausdruck.

Dieses verschlungene Monogramm trug der Kaiser fortan an seinem Helme und ließ auch die Schilde seiner Soldaten mit demselben versehen. Auch wurde das Labarum, die Königsfahne, mit diesem Zeichen geschmückt. *Eine Inschrift wurde dem Monogramm nicht beigefügt*; eine solche zeigt sich erst später auf den Münzen des Konstantius, (des Sohnes Konstantins) und der gleichzeitigen Herrscher Vetranio (350) und Gallus (351—354), wo das Monogramm als Umschrift noch den Zusatz: „Hoc Signo Victor eris" d. h. „durch dieses Zeichen wirst du Sieger sein", erhielt.

Wie die Form des Konstantinischen Monogramms Christi wirklich gewesen ist, darüber ist volle Klarheit nicht vorhanden, namentlich ob es die Form ☧ oder ☧ gewesen, wobei es außerdem noch in Frage steht, ob in der ersteren Figur das Oehr des *P* die Kreuzesbalken des *X* überragt habe oder von ihnen umschlossen gewesen sei.

Nach dem Berichte des bekannten Kirchenschriftstellers Lactantius (de mortib. persecut. c. 44), den Konstantin mit der Unterweisung seines ältesten Sohnes betraute, scheint, wenn man den Bericht buchstäblich nimmt, die letztere Form ☧ die von Konstantin eingeführte gewesen zu sein, wogegen nach Eusebios, der sich in seiner vita Const. I, 31 noch weniger deutlich ausspricht, es die eine oder andere der bezeichneten Monogramme oder auch die Form ⳨ gewesen sein kann; es sind dies also die bereits am Anfang meines Artikels angegebenen ersten vier Varietäten. Die Unsicherheit ist hauptsächlich deswegen entstanden, weil diese Schriftsteller das Monogramm nur beschrieben, aber keine Zeichnung hierzu gegeben haben. Wie das Monogramm ausgesehen hat, darüber können die alten Münzen, welche auf unsere Zeit überkommen sind, wohl einen gewissen Anhalt geben, aber auch aus diesen ist volle Sicherheit nicht zu entnehmen. Nach dem Werke der Cavedoni: Kritische Untersuchungen über die Medaillen Konstantin des Großen, zeigen die Münzen Konstantins und seiner Söhne häufig ein einfaches Kreuz, meist aber das Bild ☧ während die Münzen des Maxentius (350 n. Chr.) und anderer Kaiser das Bild ☧ haben. In den *Katakomben Roms*, welche so viele kostbare Erinnerungen aus den ersten Zeiten des Christentums bis auf unsere Zeit gerettet haben, wird das Monogramm Christi vielfach bemerkt, aber gerade hier giebt es davon sehr viele verschiedene Formen, und lässt sich auch nur sehr selten mit Sicherheit nachweisen, aus welcher Zeit, und ob vor oder nach Konstantin, die diesfälligen Zeichen stammen. Das *nachweisbar* älteste Monogramm in den Katakomben datirt nach de Rossi (bullett.), welcher um die Erforschung der römischen Katakomben und der christlichen Inschriften daselbst sich hoch verdient gemacht hat, aus dem Jahre 323 nach Chr., also gerade aus der konstantinischen Zeit und dieses hat das Zeichen ☧ Hieraus folgt aber keineswegs, dass dieses Monogramm erst zur Zeit Constantins entstanden oder von ihm herrühre. Es ist vielmehr archäologisch nachgewiesen, dass, wenn auch *nicht* als *Monogramm*, doch als *Abbreviatur* in Inschriften und Schriftsätzen das Wort Christus in ähnlichen Figuren schon längst *vor* Konstantin und zwar durch die Schriftzeichen ☧ und ☧ sowie durch das einfache *X* wiedergegeben wurde. So kommen diese drei Abbreviaturen nach de Rossi (inscr. christ.) in Inschriften vor, welche unzweifelhaft bereits dem dritten Jahrhundert (von denen eine mit der Abbreviatur ☧ ganz bestimmt dem Jahre 268 nach Chr. angehört), also der Zeit *vor* Konstantin entstammen. Zu diesen Abbreviaturen gehören auch die Schriftzeichen mit den Strichen darüber, welche Circumflexe darstellen (also ☧ oder ☧,), um die Auslassung weniger Buchstaben anzudeuten.

Sonach kann die Behauptung, dass Konstantin der Große der Urheber des gedachten Monogramms sei, nicht aufrecht erhalten werden, es ist vielmehr anzunehmen, dass Konstantin um sich der christlichen Traeition anzuschließen, das Monogramm in einer Form, welche unter den Christen bereits bekannt war, angenommen und demnach nur dazu beigetragen hat, dass dasselbe mehr in den allgemeinen Gebrauch kam. Endlich wird es für viele sogar überraschend sein zu erfahren, dass diese sogenannten Monogramme Christi nicht einmal christlichen, sondern entschieden heidnischen Ursprungs sind. Die ersten Christen be-

dienten sich vor Konstantin zur Zeit der Anfeindungen und Verfolgungen, da sie sich scheuten, offen mit den Namen Christus und dem Kreuze vorzutreten, gern mystischer, symbolischer Zeichen und Buchstaben, um ihre Verehrung zu bezeigen und sich nur den Eingeweihten als christliche Bekenner zu offenbaren. So kamen die ägyptischen Christen, welchen das sogenannte ägyptische Henkelkreuz ☥ als Zeichen des Lebens in der Hand der ägyptischen Gottheiten geläufig war, leicht auf den Gedanken, dasselbe für christliche Zwecke zu verwenden, entweder genau in dieser überkommenen Figur selbst, da sie hierbei leicht an das christliche Kreuz denken konnten, oder in der oben am Anfang meiner Ausführung angedeuteten Form des Monogramms ⳨, welches infolge einer kleinen Veränderung des obigen Henkelzeichens nicht nur das Kreuz Christi, sondern auch die beiden Anfangsbuchstaben des Wortes Christi: das *X* (d. h. das griechische χ, chi, als verschobene Kreuzesform) und das *P* (rho) in sich vereinigte. Ja auch die Form des Monogramms ☧, welche sich ungezwungen als Zusammensetzung von *X* und *P* darstellt, ist rein heidnischen Ursprungs, und findet sich schon vor Christus auf den Denkmälern und Münzen des griechischen Altertums, wenn auch natürlich hier in anderer Bedeutung, vor, z. B. auf attischen Tetradrachmen, und ich erinnere hier auch an die Münzen der Ptolomäer, welche auf der einen Seite den Kopf des Jupiter Ammon, und auf der Rückseite den Adler mit dem Zeichen ☧ zwischen den Klauen (im Münzkabinett zu Berlin) zeigen. Desgleichen ist dieses Zeichen auch in einer auf einer runden Ara der ägyptischen Göttin Isis geweihten Inschrift (Franz, Corp. Gr. Nr. 4713b) zu sehen.

Dass man in der ersten Zeit des Christentums den Namen Christi oder das Kreuz nicht offen, sondern durch mystische Zeichen darstellte, geschah übrigens nicht bloß, um sich den Verfolgungen, oder Verspottungen seitens der Heiden zu entziehen. Eines der großartigsten Spottbilder, welches sich bis auf unsere Tage erhalten hat, und welches die frommen Christen auf das schmerzlichste und bis in den Tod kränken musste, ist das aus dem zweiten Jahrhundert herrührende, auf Stuck eingekratzte Bild des Gekreuzigten mit einem Eselskopf. Dasselbe ist im Jahre 1856 von einem Jesuitenpater auf der Südseite des Palatins zu Rom aufgefunden worden und befindet sich gegenwärtig im Museum Kircheriano des Collegium Romanum zu Rom. Die mit einem Hemde (interula) und einer losen tunica bekleidete Figur ist an ein *T* förmiges Kreuz geheftet. Daneben steht ein Mensch in betender Stellung und unter dem Kreuze eine griechische Inschrift, welche auf Deutsch lautet: „Alexamenos betet seinen Gott an.“ Nach dem Kirchenvater Tertullian (gest. 230 n. Chr.) cf. Apol. c. 16, wurde zur Verspottung der Christen von den Heiden gern die Eselsfigur herangezogen, da der neu geborene Heiland in einer Stallkrippe seine Wiege gefunden hatte.

Ich habe dieses Spottkruzifix besonders auch deswegen hervorgehoben, da das Kreuz hier die Form des griechischen *T* (tau) hat und dieser Buchstabe den ersten Christen ganz besonders dazu diente, für die Uneingeweihten unkennbar das Kreuz Christi darzustellen, entweder als einzelner Buchstabe oder mit dem Monogramm Christi verschmolzen (de Rossi, Roma sott. II. Tav. XXIX, 28 und Mommsen I. No. 1299), wie in der im Eingange meines Berichtes bezeichneten Figur ⳨ welche eine der vielen Varietäten des Monogramms Christi ist, und welche sich besonders auf Grabsteinen vorfindet. Tertullian (Tertull. c. Marcion III, 22) erklärt hierzu, dass das Zeichen, welches nach Hesekiel 9, 4—6 den dem alleinigen Gott treugebliebenen Juden von Jerusalem an die Stirn geschrieben werden sollte, damit sie bei der von Jehovah angeordneten Niedermetzelung der von ihm abgefallenen götzendienerischen Juden herauserkannt würden und verschont bleiben könnten, das das künftige Kreuz der Gläubigen bezeichnende griechische Tau *T* gewesen sei. Das mit dem *T* verbundene Monogramm ⳨ wird sogar von vielen als das echte Konstantinische Monogramm Christi angesehen. Aber alle auf das Konstantinische Monogramm bezüglichen Legenden gehören mehr oder weniger in das Reich der Mythe; als erwiesen steht, wie gesagt, nur fest, dass Kontantin das Monogramm Christi sich auf seinen Helm, auf die Schilde der Soldaten und auf die Kriegsfahne gesetzt hat, es muss aber dahin gestellt bleiben, welche von den bezeichneten Formen es gewesen sei; nach dem oben Gesagten scheint es sogar, als ob Konstantin selbst schon nicht immer ein und dasselbe Zeichen festgehalten, sondern hin und wieder mit den bekannten Vorbildern gewechselt habe.

Obgleich der Kaiser Konstantin sich einer solchen Heilsbotschaft zu rühmen vermochte, ließ er sich doch erst auf dem Sterbebette taufen. Bis dahin behielt er die mit der Kaiserwürde verbundene Würde des heidnischen Pontifex Maximus bei, betete

den unbesieglichen Sonnengott Helios-Apollo als „das himmlische Abbild des Imperators" an und stellte, da er bis zuletzt fortwährend zwischen Heidentum und Christentum schwankte, seine neue Hauptstadt Byzanz-Konstantinopel zu gleicher Zeit unter den Schutz der heidnischen Glücksgöttin und unter den des christlichen Kreuzes.

Den Italienfahrern wird das Monogramm Christi in Rom vielfach zu Gesicht kommen, da dort in den schönen Läden der Gold- und Silberarbeiter zur Erinnerung an die römischen Katakomben Busennadeln und Uhrgehänge mit den beiden griechischen Buchstaben *X* und *P* massenhaft ausliegen. Wer dieses Monogramm sonst noch nicht gesehen hat, dürfte, wenn er nach Bedeutung dieser Buchstaben fragt, an Ort und Stelle wohl meist eine richtige Aufklärung erhalten. Um so auffallender ist es, dass der griechische Charakter derselben manchem unbekannt geblieben ist, und dass sogar eine namhafte deutsche Schriftstellerin in einer ihrer Novellen diese Buchstaben für lateinische ansieht und dieselben auf Papst Pius IX, bezogen wissen will. Dies Monogramm findet man manchmal auch in dem Heiligenscheine eingefügt, welcher wie ein Lichtring über dem Haupte Christi schwebt. Dieser Lichtring wird dann, wie ich in meinem in der Münchener Allgemeinen Zeitung No. 275 vom 4. Oktober 1890 veröffentlichten Aufsatze „die Heiligenscheine in der Kunst" dargethan habe, der *monogrammatische* Heiligenschein genannt.

Wir kommen nun zu dem zweiten Monogramm, welches die Figuren *IH*, *IHY*, *IHS* hat und den Namen *Jesus* ausdrückt.

In diesem Sinne ist indes die letztere Figur *IHS* weniger bekannt, diese drei Zeichen werden vielmehr als auf die Konstantinische Vision bezüglich zumeist für die Anfangsbuchstaben der Worte: In Hoc Signo angesehen. Dies geschieht auch nicht zu Unrecht, irrtümlich ist es aber, wenn man meint, dass diese drei Zeichen echte lateinische Buchstaben und von vornherein zu dem besonderen Zwecke zusammengestellt worden seien, um die lateinischen Worte: In Hoc Signo (Vince, oder Vinces oder Victor eris) d. h. in diesem Zeichen (siege oder wirst du siegen oder wirst du Sieger sein) oder um die Worte: Jesus Hominum Salvator d. h. Jesus, der Menschen Heiland oder gar um die deutschen Worte: Jesus, Heiland, Seligmacher, auszudrücken; denn die Zeichen *IH*; *IHY* und *IHS* waren in dieser Zusammenstellung bereits im zweiten Jahrhundert n. Chr. also schon vor Konstantin dem Großen im Gebrauch und drückten, wie gesagt, als Monogramm den Namen Jesus aus, indem sie von dem mit griechischer Monumental- und Kursivschrift geschriebenen Worte *IHΣOYΣ*, Jesus, entnommen waren. Es sind dies daher mit Ausnahme des S, welches als lateinischer Buchstabe hinzu gefügt wurde, wie später noch dargethan werden wird, ursprünglich griechische Buchstaben. Ja, das Monogramm *IH* für Jesus datirt sogar schon aus der Zeit der Apostel. Es ist uns nämlich ein Brief erhalten, welcher, wenn er auch vielleicht fälschlich dem heiligen Barnabas, dem Begleiter des Apostels Paulus zugeschrieben wird, doch sicher aus der Zeit des Apostels herrührt. In diesem Briefe wird in Bezug auf die Männer, welche Abraham durch die Beschneidung dem Bunde mit Jehovah zugeführt hatte, und deren es 318 gewesen sein sollen, die Belehrung gegeben, dass nach den den griechischen Buchstaben beiwohnenden Zahlwerten durch die Zahl 300 = *T* das Kreuz Christi und durch die Zahlen 10 = *I* und 8 = *H* schon damals der Name Jesus angedeutet worden sei.

Dass das Monogramm *IHS* ursprünglich wirklich den Namen Jesus ausdrücken sollte, dafür spricht sich auch eine gewichtige Kirchenautorität aus. Im Laufe der Zeit hatten nämlich für das aus dem zweiten Jahrhundert n. Chr. datirende Monogramm sich zwei Schreibweisen: *IHC* und *IHS* herausgebildet, und waren über die Natur dieses Buchstaben allerlei Zweifel aufgekommen, so dass sich endlich der Kirchenschriftsteller Amalarius, der sich insbesondere durch sein Buch de officiis ecclesiasticis bekannter gemacht hat, entschloss, im Jahre 827 den Erzbischof Hieremias von Sens in Frankreich und den Bischof Jonas um Auskunft hierüber zu bitten. Die Antwort, die ihm hierauf zu teil wurde, war, dass von den beiden Schreibweisen die letztere die richtige sei und dass die beiden ersten Buchstaben dieses Monogramms, welches den Namen Jesus ausdrückt, dem griechischen, der dritte aber dem lateinischen Alphabet angehören, in Analogie des Monogramms Christi, welches, da es häufig mit *XPS* wiedergegeben wurde, und bei welchem die Charaktere keinem Zweifel Raum geben können, auch aus zwei griechischen und einem lateinischen Buchstaben bestehe.

Das Monogramm Jesus *IHS* hat besonders seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts große Verbreitung gefunden, nachdem der heilige Bernardinus von Siena, der Wiederhersteller des damals sehr in Verfall geratenen Franziskanerordens, bei seinen Predigten, die er im Jahre 1427 in mehreren Städten Italiens hielt, eine Tafel mit diesem Monogramm,

welches in goldenen Buchstaben und von einer strahlenden Sonne wie von einem Heiligenscheine umgeben dargestellt war, zur Verehrung für die Andächtigen ausstellte. Wegen dieser Neuerung wurde der Prediger zwar beim päpstlichen Stuhle verklagt, Papst Martin V. billigte aber dessen Vorgehen, und so wurde dieses Monogramm, welchem später noch ein Kreuz hinzugefügt wurde, besonders heilig gehalten und endlich zum Hauptsymbol des Ordens der Gesellschaft Jesu erhoben.

Dieses Monogramm Jesus ist aber auch, wie bereits oben angedeutet worden, für die Konstantinische Vision herangezogen und ihm die Bedeutung der Worte: In Hoc Signo gegeben worden. Wie dies geschehen, kann vielleicht auf folgende Weise erklärt werden:

Auf dem Kreuze der Vision Konstantins hatten nach dessen Aussage die Worte *τούτῳ νίκα* d. h. durch dieses siege, gestanden. Wollte man diese Worte in die im Abendlande damals übliche lateinische Sprache übersetzen, so hätte man diese wörtlich nur mit: hoc vince wiedergeben können, man übersetzte aber *dem Sinne nach*, und gebrauchte als Worte nicht Hoc Signo (sc. vince) d. h. durch dieses Zeichen (sc. siege), wie auf den Münzen des Vetranio und Gallus (siehe oben) zu lesen, sondern *In* Hoc Signo d. h. *In* diesem Zeichen. Da nun die *griechischen* Buchstaben iota und eta des bereits vorhandenen und bekannten Monogrammes Jesus *IHS* in den Charakteren der Kursivschrift mit den großen Buchstaben des *lateinischen* Alphabets *IH* ganz gleiche Gestalt haben, so waren die Zeichen des Monogramms Jesus *IHS* als Anfangsbuchstaben für die Worte der Konstantinischen Vision: In Hoc Signo höchst verwendbar und hierzu förmlich prädestinirt. Bei dem Ansehen, welches die Konstantinische Vision allgemein gewann, trat der griechische Charakter des Monogramms Jesus zunächst in den Hintergrund und kamen dessen Zeichen mehr als lateinische Buchstaben der Worte In Hoc Signo zur Geltung. Ja, man ging, da man jetzt wirkliche lateinische Buchstaben vor sich hatte, endlich dazu über, das Monogramm auch mit kleinen lateinischen Buchstaben i h und mit gotischen Buchstaben i h s zu schreiben, welche mit den früheren großen griechischen Buchstaben iota und eta auch nicht die entfernteste Ähnlichkeit mehr haben, wodurch der Charakter des ursprünglich griechischen Monogramms Jesus vollständig verwischt wurde.

Fast wie eine Spielerei ist anzusehen, dass man in Analogie dieses Buchstabenwechsels auch das Monogramm *Christi*, statt mit den griechischen Buchstaben *X* und *P*, wie wenn es lateinische Buchstaben wären, mit den kleinen lateinischen Buchstaben x p schrieb, welche für das Monogramm Christi, das doch nach wie vor durch diese Buchstaben dargestellt werden sollte, als Buchstaben eigentlich gar keinen Wert mehr hatten, und daher ebenso gut durch andere beliebige Zeichen und Hieroglyphen hätten ersetzt werden können.

Nach vorstehenden Ausführungen dient also das Zeichen *IHS* beiden Zwecken, sowohl das Monogramm Jesus darzustellen, also auch an das Kreuz der Vision des Kaisers Konstantin zu erinnern.

Über das dritte Monogramm *Jesus Christus* ist Bemerkenswertes nicht weiter hervorzuheben.

TODESFÄLLE.

*** *Der Erzgießer Hermann Howaldt*, der Sohn des 1883 gestorbenen Professors Georg Howaldt, der die Kunst in Kupfer zu treiben wieder belebt und mit großem Erfolge geübt hat, ist am 3. Dezember in Braunschweig an den Folgen eines unglücklichen Sturzes in seiner Werkstatt gestorben. Aus der Zeit, während welcher Hermann Howaldt die Gießerwerkstatt selbständig geführt hat, stammen u. a. das Siegesdenkmal in Braunschweig, das Kriegerdenkmal in Weimar, die Standbilder von Gauß, Joh. Sebastian Bach, die Atlasgruppe des Hauptgebäudes des neuen Bahnhofs zu Frankfurt a. M. u. a. m. Vollendet wurde von ihm vor wenigen Wochen der Guss des für Leipzig bestimmten Standbildes Mendelssohn-Bartholdys; verunglückt ist der unermüdlich thätige Künstler bei der Ausführung einer Nike-Figur, welche den Giebel des neuen Kunstgewerbemuseums in Dresden krönen soll.

KONKURRENZEN.

*** *Die Preisrichter für die Entwürfe zum Bau des Kaiser Wilhelm-Museums in Crefeld* haben die 65 Entwürfe, welche von Architekten aus allen Teilen Deutschlands eingereicht waren, ihrer Begutachtung unterzogen. Von den fünf Preisrichtern waren vier, Professor Ende-Berlin, Geheimer Oberregierungsrat Lüders-Berlin, Professor Hubert Stier-Hannover und Baurat Pflaume-Köln erschienen. Wie die Crefelder Ztg. berichtet, beschloss das Preisgericht einstimmig, den ersten Preis von 4000 M. nicht zu erteilen. Der zweite Preis von 3000 M. wurde dem Entwurfe mit dem Motto „Artibus“, welcher von den königlichen Bauräten *E. Giese* und *B. Weidner* in Dresden eingereicht war, zuerkannt; der dritte Preis von 1500 M. dem unter dem Motto „Pallas“ eingereichten Entwurfe, welcher von den Architekten *Werdelmann* und *Hennig* in Leipzig stammt.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Von der Berliner Kunstakademie.* Zu Ehrenmitgliedern der Kunstakademie sind Graf *Adolf Friedrich von Schack* in München und der erste ständige Sekretär der Akademie, Geh. Regierungsrat *Dr. Karl Zöllner*, letzterer aus Anlass seines 70. Geburtstages, gewählt und bestätigt worden. — Der große Staatspreis der Akademie, der in diesem Jahre für den Wettbewerb in der Architektur bestimmt war,

ist dem Architekten *Arnold Hartmann* in Stettin zuerkannt worden. Er besteht in einem Stipendium für eine Studienreise nach Italien für zwei aufeinanderfolgende Jahre im Betrage von 6600 M.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

‡‡ *Wiener Künstlerhaus.* Eine so reichhaltige und interessante Winterausstellung, wie die gegenwärtige, ist uns vom Künstlerhause seit langem nicht beschert worden. Manche der früheren Jahresausstellungen hatten nicht so glanzvolle Namen, namentlich von auswärts, aufzuweisen, und auch die Anzahl der ausgestellten Kunstwerke (gegen 2000) ist für die Saison eine ganz ungewöhnliche. Schwer fallen wohl die verschiedenen Kollektivausstellungen bei dieser Zahl ins Gewicht; so die der Ehrengaben der Münchener Künstler zum siebzigsten Geburtstag Sr. königl. Hoheit des Prinzregenten von Bayern, *Hans v. Bartels* in seinen Aquarellstudien, die Studien und Skizzen von Prof. *Woldemar Friedrich*, *John B. Reid*, *Jean Hubert de Haas* und die Spezialausstellungen der großen Wiener Architekten *Hansen*, *Ferstel* und *Schmidt*. Die spätere Eröffnung der Herbstausstellung ist auch Ursache, dass wir diesmal früher als sonst mit der Nachlese der großen Sommerausstellungen von München und Berlin bekannt wurden. Zu all dem gesellten sich dann noch einige ältere bedeutendere Werke deutscher Künstler und eine größere Anzahl von Arbeiten jüngerer Wiener Maler, namentlich im Genre und der Landschaft. Die Ausstellung füllt nahezu sämtliche Räume des Hauses und ist, wie man dies im Künstlerhause gewohnt, ebenso vornehm wie geschmackvoll arrangirt. — Gleich im ersten Saal begegnen uns zwei gewaltige *Achenbachs:* ein „Motiv von der Via Appia" mit dem Ausblick über die Campagna, im Hintergrunde die schöne Form des Monte Soracte, und „eine Mondnacht in der Bucht von Neapel". Die Bilder, zu denen sich noch ein drittes, kleineres „eine Straße in Neapel" gesellt, zeigen den Höhepunkt des unvergleichlichen Meisters in seiner Kunst. Von *Lenbach* finden wir das klassisch tief gestimmte Bildnis Richard Wagners in seltener Vollendung, was die Malerei an und für sich betrifft; *Gab. Max* hat einige seiner poesievollen Frauenköpfe und den „Anatomen" ausgestellt; sein neuestes Bild „Sappho" ist etwas aus seiner Art geraten, die Dame hat zu viel Fleisch und zu wenig Seele. *Fritz Aug. Kaulbachs* origineller „Mikadofächer" hat hier sofort einen Käufer gefunden. Auch *J. Brandt* hat sich mit zwei prächtigen Bildern eingestellt; „Der Kampf mit Wölfen" zeigt ihn so recht als den gegenwärtigen Hauptmeister in der Darstellung bewegter Pferdeszenen. Von den zahlreichen Genrebildern interessiren *A. Lübens* „Kartenspieler" durch trefflich psychologisches Studium, sowie *G. Hackls* „Kaiser Josef bei den Invaliden" durch sorgfältige Charakteristik der zahlreichen Gestalten und feine Gesamtstimmung. Die Freilichtbilder von *Hans Herrmann*, *Al. Golz*, *Olof Jernberg* und *Hugo Vogel* leiden diesmal unter ihrer zu saftreichen Umgebung. Dass auch *Math. Schmidt* mit seiner gesunden Farbe von der Plein-air-Influenza erfasst wurde, ist recht beklagenswert; seine ausgestellten Bilder „Der Stricker" und „aus den Befreiungskämpfen" sehen bei aller Feinheit der Zeichnung aus wie ausgeronnen. Ganz zufällig hat sich auch von unserem Wiener *W. Löwith*, der seit Jahren sein Atelier in München aufgeschlagen hat, eines seiner delikaten Empire-Miniaturbildchen her verirrt. Von den auswärtigen Landschaftern haben wir noch *Gude* mit seinem reizvollen „Motiv vom Bodensee" und *Carl Oesterley d. j.* mit einem groß angelegten norwegischen Waldmotiv zu notiren. Ganz vorzügliche Stücke sind ferner von *Hugo Kaufmann*, *Harburger*, *Carl Becker*, *Conr. Kiesel* und *F. Ruben* vorhanden, und von unseren Wienern haben *L. H. Fischer*, *Darnaut*, *Schönn*, *Irma*, *Kobilca*, sowie der gegenwärtig in Paris weilende *Jos. Engelhart* nicht minder Treffliches beigesellt. Namentlich des letzteren Künstlers Studien zeigen in Technik und Auffassung den klärenden Einfluss der französischen Schule. Von den Kollektivausstellungen nimmt das vollste Interesse die erwähnte Widmung der Münchener (und ehemals Münchener) Künstler an den Prinzregenten in Anspruch. Es sind wahre Perlen von Skizzen und Studienblättern in dieser bei 700 Nummern umfassenden Sammlung, die übrigens auch schon in der Münchener Ausstellung ihre Würdigung gefunden. Die Studien und Skizzen von Prof. *Woldemar Friedrich* in *Berlin* (130 Blätter) fesseln durch die bravourvolle Technik und die Leuchtkraft des Kolorits. Die Motive stammen aus der Zauberwelt Indiens und der Künstler hat es in genialer Weise verstanden, Land und Volk, Städte und Tempel, und was alles in glühender Farbe sich dort im fernen Osten dem Auge offenbart, mit seinem Aquarellpinsel zu fixiren. Nicht minder anziehend in Bezug auf scharfe Naturbeobachtung und malerisches Erfassen des Gegenstandes sind dann die Studien des berühmten niederländischen Tiermalers *de Haas;* es sind durchweg Motive aus der Heimat des Künstlers, Strand- und Dünenbilder in verschiedenen Stimmungen. Die Studien des Engländers *John Reid* haben geniale Einzelheiten, sind aber in Zeichnung und Vortrag etwas bizarr. Von den ausgestellten Werken der Plastik erwähnen wir die Statuetten Prof. *A. Kühnes* nur deshalb, um unser Bedauern auszusprechen, dass der feine Stilist, der eine so stattliche Reihe sorgfältig studirter Genrefiguren geschaffen hat, plötzlich Realist in bösem Sinne zu werden anfängt. Tilgner ist als Vorbild gefährlich! — Im großen französischen Saal, der in drei Abteilungen gesondert ist, befindet sich die Ausstellung von Plänen, Entwürfen, Skizzen, Photographien nach Bauten etc., welche das Schaffen *Hansens*, *Ferstels* und *Schmidts* illustriren. Man lernt aus dem ziemlich umfassenden Ausgestellten so recht die Eigenart jedes Meisters kennen und überschaut mit einem Blick, was sie alles geschaffen, und was sie alles wollten. Auch ist es interessant, die Beziehung der genannten Künstler zum Kunsthandwerk näher kennen zu lernen und den Einfluss, den sie auf den Geschmack im weiteren Sinne genommen haben. Jede Abteilung ziert auch die Büste des betreffenden Meisters; desgleichen sind kunstgewerbliche Gegenstände nach Zeichnungen derselben oder Photographien davon in schöner Anordnung ausgestellt.

O. M. *Berlin.* Die Ausstellung im Lichthofe des Kunstgewerbemuseums, welche bis Neujahr geöffnet bleibt, hat noch einige wertvolle Bereicherungen empfangen. Herr Maler *Henndorf*, welcher schon im vorigen Jahre bemerkenswerte Aufnahmen und Studien an derselben Stelle ausgestellt hatte, bringt jetzt die Ergebnisse einer Studienreise in Frankreich, darunter vortreffliche Innenansichten aus Schloss Fontainebleau und vielerlei dekorative sowie landschaftliche Aufnahmen. Die Firma *Zahn & Schwarz* (Inhaber von Groussilliers) in Berlin hat keramische Malereien ausgestellt, welche einen bedeutsamen Fortschritt in dieser Kunstübung für Berlin bezeichnen. Die Farben auf diesen Platten sind eingebrannt, aber stumpf, ohne jenen Glanz, welcher bei der Dekoration an Außenseiten der Gebäude störend ist. Die beiden großen Felder enthalten je eine von den Malern *Seeyers* und *Cossmann* nach den bekannten Entwürfen von Ehrmann gemalte, fast lebensgroße Figur; diese

Bilder sind auf Platten von Porzellan aus der Königlichen Manufaktur von Charlottenburg gemalt, bieten also die größtdenkbare Sicherheit für Wetterbeständigkeit. Ferner ist eine Figur in Blau unter der Glasur auf gewöhnlichen Steingutplatten gemalt, also erheblich wohlfeiler im Material und überdies teilweise im Druckverfahren hergestellt. Herr Ciseleur *Rohloff*, welcher jetzt nach Linds Austritt die Ciseleurklasse des Museums leitet, hat die Reihe der ausgestellten Reliefbilder um ein Brustbild von Moltke in feinster Arbeit vermehrt. Die Abteilung der *Neuerwerbungen* hat ebenfalls wichtigen Zuwachs erhalten: einen silbernen vergoldeten Humpen, ein Meisterwerk des berühmten Nürnberger Goldschmiedes Hans Petzolt um 1580, ferner zwei ornamentale Glasfenster, Porzellane und kleines Gerät.

DENKMÄLER.

A. R. *Für ein Reiterstandbild Kaiser Wilhelms I.*, das einen Bestandteil des auf dem *Kyffhäuser* nach dem Entwurfe des Architekten B. Schmitz zu errichtenden Denkmals des deutschen Kriegerbundes bilden soll, war ein Wettbewerb ausgeschrieben worden. Dazu sind 40 Entwürfe eingegangen, die im alten Ausstellungsgebäude am Cantianplatz ausgestellt worden sind. Noch vor Eröffnung der Ausstellung hatte das Preisgericht sein Urteil dahin ausgesprochen, dass der erste Preis dem Bildhauer *E. Hundrieser* in Charlottenburg, der zweite dem Professor *H. Volz* in Karlsruhe, der dritte dem Bildhauer *Ernst Wenck* in Berlin, der vierte dem Bildhauer *Gustav Eberlein* in Berlin zuerkannt worden sind. Im Anschluss an die architektonische Komposition des Denkmals, dessen Hauptmasse ein turmartiger, oben mit einer Kaiserkrone abgeschlossener Aufbau bildet, der sich auf einem viereckigen, terrassenförmigen Unterbau erhebt, war die Aufgabe nach der Skizze des Architekten so gestellt, dass das Reiterstandbild des Kaisers auf einem halbkreisförmig aus einer Nische der Thurmwand heraustretenden Sockel aufzustellen ist, dass daneben noch allegorische Figuren anzubringen sind und dass Trophäen, kriegerische Embleme und Ähnliches die Vermittelung zwischen dem Sockel der Reiterstatue und dem Unterbau des Turmes zu bilden haben. Der von Sagen umwobene Standort des Denkmals hat viele Bewerber dazu veranlasst, ihren Entwürfen eine poetisch-romantische Auffassung zu geben, ohne dass sie dabei bedacht haben, dass die alten Krieger ihrem obersten Kriegsherrn, der sie nur zu Siegen geführt, auch an dieser Stelle in seiner realen geschichtlichen Erscheinung sehen wollen. Diese Erwägung hat wohl auch die Entscheidung des Preisgerichts herbeigeführt, da die Reiterstatue Hundriesers, die den Kaiser in seiner historischen Uniform, das Haupt mit dem Helm bedeckt, mit der Rechten den Feldherrnstab auf den rechten Oberschenkel stützend, darstellt, mit dem engen Anschluss an die Wirklichkeit auch eine schwungvolle Auffassung, eine Steigerung ins Heroische verbindetund dazu den Vorzug einer vortrefflich wirkenden, prächtig bewegten Silhouette besitzt. Auch die beiden Sockelfiguren sind fein durchgebildet und fügen sich auch glücklich dem architektonischen Organismus ein: links eine nackte, nur mit leichten Schleiern bedeckte weibliche Gestalt, die mit stolzer Freude zu dem Helden aufblickt, nachdem sie die Namen Sedan und Paris in eine Tafel eingegraben hat, rechts ein sitzender Krieger in römischer Tracht, der, in die Ferne blickend, jederzeit kampfbereit mit der Faust den Schwertgriff umspannt hält. Es fragt sich nur, ob diese beiden Figuren einem so hervorragend volkstümlichen Denkmal wie diesem angemessen sind, ein Einwurf, den man freilich gegen alle allegorischen Figuren dieser Art erheben kann. Einen ähnlichen Gedanken drücken die Figuren aus, die Prof. Volz seiner Kaiserstatue, die den Helden im Hermelinmantel, den rechten Arm wie zum Segen ausstreckend, darstellt, beigesellt hat: links eine knieende Viktoria, die dem Sieger einen Lorbeerzweig reicht, rechts der Gott des Krieges, der eben die Feinde niedergestreckt hat, die in einem unterhalb angebrachten Hochreliefstreifen als Giganten versinnlicht sind. Wie dieses Relief erinnert auch der entsprechende Streifen der anderen Seite an den pergamenischen Gigantenfries. Hier ruft eine Frau, die, mit halbem Leibe emportauchend, die Kaiserkrone in den erhobenen Händen hält, die Erinnerung an die Gaea wach. Auf dem Entwurf Wencks ist der Kaiser entblößten Hauptes, in der Rechten den Helm haltend, dargestellt, und seine Begleiter sind zwei geflügelte Jünglinge, die Schwert und Kaiserkrone tragen. Auch Eberlein hat den Kaiser ohne Helm mit einem Lorbeerkranz auf dem Haupte gebildet und ihn mit zwei geflügelten Siegesgöttinnen umgeben, die er mit allen Reizen geschmückt hat, die wir an Eberleinschen Idealfiguren zu finden und zu bewundern gewohnt sind. Aber mit der massigen Architektur der Umgebung und des Hintergrundes würden solche zarte, anmutige Gestalten schwerlich in Einklang zu bringen sein.

ZEITSCHRIFTEN.

L'Art. 1891. Heft 661.
Auguste Vitu, collectionneur. Von A. Latour. — Elie Delaunay. Von Paul Leroi.

Kunst für Alle. 1891. Heft 5.
Deutsche Grundformen der bildenden Kunste zur Karolingerzeit. Von Franz von Loher. — Etwas uber die Neuidealisten. Von H. Helferich.

Inhalt:

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN KÖLN
Heugasse 58 Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 10. 31. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE ARABISCHEN DENKMALE ÄGYPTENS UND DAS KOMITEE ZU DEREN ERHALTUNG.

Sobald die mächtigen Khalifen, Sultane und Meluk (Könige) von Ägypten, oder deren reiche Würdenträger eine Gama[1]), Medresse[2]), Chankâ[3]) oder wie alle die religiösen Bauten sonst heißen mögen, die wir mit dem einen Worte: Moschee zu bezeichnen gewohnt sind, — sobald sie eines dieser prächtigen Werke vollendet hatten, erklärte es der Erbauer feierlich für ein dem Allah dargebrachtes Geschenk und bestimmte die Güter, die zu dessen Unterhaltung dienen sollten.

Häuser, öffentliche Bäder, Verkaufshallen, Erträge von Dörfern, Städten, ja selbst Häfen wurden als religiöse Legs bestimmt und befohlen, „dass nichts daran geändert werde, noch gerüttelt bis dass es Gott gefallen wird, zu erben Himmel und Erde" — so heißt es am Schlusse einer ähnlichen Urkunde, gegeben von dem Fatimidenkhalifen el-Hâkem bi Amr Illah (996—1021 I. C.) anlässlich der Dotation der Moschee el-Ashar.

Viele Jahrhunderte hindurch hatte fast ein jedes religiöse Bauwerk mit seinen frommen Legaten einen speziellen Nasir (Direktor), dem die Verwaltung anvertraut war. Später begann man mehrere davon in einer Hand zu vereinigen und schließlich wurden unter der Regierung des Khediven des Ismaïl Pascha fast alle Wakfs (wakf, spr. uakf = leg, Mehrzahl: aukâf) in einem Ministerium vereinigt, das wieder seit dem Jahre 1882 in eine „Generaldirektion der Wakfs" umgeändert wurde.

1) Große Moschee.
2) Schule, deren Hauptbestandteil immer eine Moschee ist.
3) Eine Art Kloster, mit einer Moschee verbunden.

So kam es, dass diese Direktion dazu berufen ist, über alle Baudenkmale zu wachen, mit denen die mohamedanischen Machthaber Ägypten geschmückt haben und in erster Reihe, die herrliche Khalifenstadt Kairo.

Die Geschichte gedenkt verschiedener Fälle von Restaurationen von Moscheen und wenn man ihr Glauben schenken soll, so entsprangen diese Arbeiten der Liebe für das betreffende Bauwerk; aber in den politischen Kämpfen späterer Zeit, schwand hierfür das Interesse; die frühere gewissenhafte Arbeit machte der Entstellung Platz, später genügte dann auch die beste Absicht nicht mehr — das Verständnis für die alte Kunst kam abhanden. Diesem Umstande haben wir den verwahrlosten Zustand so vieler Bauwerke zuzuschreiben.

Um dieser Lage der Dinge abzuhelfen, schuf der regierende Khedive mittels Dekret vom 18. Dez. 1881 das Komitee zur Erhaltung der arabischen Denkmale (Comité de conservation des monuments de l'art arabe), welches sich, wie übrigens aus seiner Benennung erhellt, ausschließlich mit den Kunsterzeugnissen der neuen Kultur Ägyptens befasst.

Der zweite Artikel des Dekretes giebt die Vorrechte (Attributions) des Komitees an, aus denen wir folgendes entnehmen:

„1° Procéder à l'inventaire des monuments arabes présentant un intérêt artistique ou historique;

„2° Veiller à l'entretien et à la conservation de ces monuments, en avisant le ministre des Wakfs des travaux à exécuter et en lui signalant les plus urgents

„3⁰ Etudier et approuver les projets et plans de réparations de ces monuments et surveiller leur stricte exécution;

„4⁰ Assurer dans les archives du Ministère des wakfs la conservation des plans de tous les travaux exécutés, et à signaler à ce Ministère les débris des monuments qu'il y aurait lieu de transférer dans l'intérêt de leur conservation, au Musée national.[1])"

In der ersten Sitzung vom 1. Februar 1882 wurde beschlossen, das Komitee in zwei Kommissionen zu teilen: die erste sollte die Bestimmung des ersten Punktes des Dekretes erfüllen; die zweite Kommission (in der Mehrzahl aus technischen Mitgliedern des Komitees gebildet) sollte den anderen Bestimmungen gerecht werden. Die Vorschläge der Kommissionen werden in den Plenarsitzungen dem Komitee vorgelegt „qui les discutera et les approuvera ou les modifiera s'il y a lieu."

Die Summen, die dem Komitee für die proponirten Arbeiten bewilligt wurden, wies man von den Einkünften des Wakfsministeriums an.

Nach diesen einleitenden Bemerkungen betrachten wir die Thätigkeit des Komitees näher. Die folgende Tabelle enthält hierüber Angaben von der Gründung desselben bis zum Jahresschlusse 1890. Die Geldsummen sind in ägyptischen Pfunden angeführt (1 ägypt. Pfd. = 12 Fl. ö. W.)[2])

Jahr	Bewilligte Summe Äg. Pfd.	Saldo vom vorhergehenden Jahre Äg. Pfd.	Zur Verfügung stehende Summe Äg. Pfd.	Wurde ausgegeben: Äg. Pfd.	Zahl der abgehaltenen Sitzungen	Zahl der Rapporte
1882	7500	–	7500	---	2	1
1883	—	–	–	--	5	7
1884	—	–	—	14094	6	[illegible]
1885	4000	–	4000	3615	6	11
1886	4000	110	4110	2681	5	1
1887	4000	1318	5318	1459	6	13
1888	—	3859	3859	3546	2	9
1889	2000	313	2313	1115	7	25
1890	4000	885	4885	5701	5	[illegible]
Für Arbeiten vom Budget der Wakfs bestritten				5500		
Totale im Jahre 1890 . .				11201		

1) Dieses Museum, unter dem Namen „Musée arabe", befindet sich provisorisch in einem einfachen Baue, aufgeführt in dem Hofe der alten, verfallenen Moschee el-Hâkem.

2) Die Sitzungsberichte und Rapporte (der 2. Kommission) erscheinen in den offiziellen Blättern in französischer und arabischer Sprache. Sie werden an jedem Jahresschlusse von der Nationaldruckerei in Bulak zu einem Bändchen vereinigt. Die Berichte vom Jahre 1889 enthalten zum erstenmal Zeichnungen von dem Verfasser dieser Zeilen.

3) Ein Ausweis der Ausgaben erschien erst Ende 1884.

Aus dieser statistischen Zusammenstellung erhellt, dass es mit Ausnahme der drei ersten Jahre bis Ende 1889 nicht gelungen ist, die bewilligte bescheidene Summe aufzutreiben, was glauben machen könnte, die arabischen Monumente Ägyptens benötigten nichts für ihre Erhaltung. Dem ist aber nicht so; wir müssen leider sogar die Illusion zerstören, als ob die 14000 ägypt. Pfd. der ersten drei Jahre für die Erhaltung der „Monumente" verausgabt worden wären, denn in die Zahl der Erhaltung würdiger Bauwerke wurde eine Menge von solchen aufgenommen, deren Wert zweifelhaft ist. Was aber die Saldi, die von Jahr zu Jahr blieben, anbelangt, so bekunden sie die mangelhafte Organisation des technischen Büreaus der Administration, die den Erledigungen der Beschlüsse in erwünschter Weise nicht gewachsen war.

Aus diesem Grunde wandte sich das Komitee an seine königl. Hoheit den Vizekönig, der dem Wunsche desselben entsprach. In der Sitzung vom 1. Febr. 1890 einigte man sich dahin, dass:

1) Ein spezielles technisches Büreau die Arbeiten des Komitees auszuführen hat, unter der Leitung eines Chefarchitekten.

2) Die zweite Kommission wird die Voranschläge prüfen und dieselben behufs Gutheißung dem Komitee vorlegen.

3) Nachdem diese Vorarbeiten vom Komitee angenommen sein werden, wird diese Kommission die Verträge mit den Unternehmern zeichnen u. s. w.

Die Erwartungen, die das Komitee hieran geknüpft hat, trafen ein. Wir sehen, dass am Ende desselben Jahres nicht nur die 4000 ägypt. Pfd., vermehrt um den Saldo, welche das Budget ausmachten, verausgabt worden sind, sondern auch andere 5500 ägypt. Pfd., mit denen die Wakfsadministration an den Arbeiten des Komitees sich beteiligte.

Dank dem Interesse, das der damalige Generaldirektor an den Arbeiten genommen hat, konnten die Restaurationsarbeiten in den Moscheen des Sultan Barkuk (erbaut 1384) und des Sultan Muajjed (1412) emsig betrieben werden.

Das Archiv des Komitees enthält heute Restaurationsarbeiten für mehr als 20000 ägypt. Pfd.

Seit dem Beginn dieses Jahres steht dem Komitee ein neuer Präsident vor (der jeweilige Generaldirektor der Moscheengüterverwaltung ist Präsident d. B.), der hoffentlich nicht hinter seinem Vorgänger zurückstehen wird in der Ausübung der edlen Mission, zu der er berufen ist. *M. H.*

FARBIGE STICHE ALS MODEARTIKEL.

*Wer Gelegenheit hat, den Strömungen des heutigen Kunstlebens und Kunstverkehrs an einem der großen Mittelpunkte derselben tiefer auf den Grund zu sehen, wird bemerkt haben, dass der Geschmack der Liebhaber und Sammler sich in immer gesteigerterem Grade wieder den farbigen Stichen aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zuwendet. Vor 50—60 Jahren waren das ganz altmodische, für zopfig erklärte Dinge, die im Handel kaum mehr vorkamen und von ihren Besitzern häufig ganz gering geschätzt oder gar weggeworfen wurden. Jetzt bilden sie wieder die haute nouveauté der kunsthändlerischen Mode, werden bei Versteigerungen mit enormen Preisen gezahlt und repräsentiren ein kleines Vermögen für den, der sie etwa aus früherer Zeit noch besitzt oder vor fünf Jahren in Witterung der kommenden Dinge in seinen Besitz gebracht hat. Es sind sowohl englische, punktirte oder Aquatinta-Blätter als namentlich geschabte farbige Stiche der französischen Schule aus den achtziger und neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts.

Jede derartige Erscheinung hat ihre allgemeinen und ihre besonderen Ursachen. Zunächst hängt die wieder mächtig hervortretende Vorliebe für den farbigen Stich mit der Herrschaft des koloristischen Sinnes überhaupt zusammen. Die weiße Tünche, mit der die Voreltern den Freskenschmuck der alten Kirchen überzogen hatten, gilt uns als Barbarei. Alles wird polychrom bemalt, selbst die Plastik. Für Monumentalgebäude wie für Wohnhäuser besteht als oberster Grundsatz ihrer inneren Schönheit die Regel, dass die Räume in harmonischem Farbenschmucke prangen müssen, damit nirgends Nüchternheit oder vollends grelles Weiß das Auge störe.

Der koloristische Stich wird deshalb gesucht weil er sich in diesen malerischen Gesamtorganismus trefflich einfügt. Versetzen wir uns in Gedanken nur um 30 oder 40 Jahre zurück: wie ärmlich, unkünstlerisch und insbesondere unmalerisch war damals die gangbare Ausstattung unserer Wohnräume! Da fand freilich das Kunstvereinsblatt mit seinem weißen Rand und schmalen Goldrahmen seinen ganz entsprechenden Platz. Es waren dies meistens handwerksmäßige, oft in gemischter Manier ausgeführte Stiche, als solche in unseren Augen und wohl für alle Zeiten völlig wertlos. Auf einer verhältnismäßig viel höheren Stufe stand schon damals Paris mit seinem großen tonangebenden Verlagshause Goupil; außer einigen in der traditionellen Linienstichtechnik ausgeführten Blättern nach alten oder modernen klassischen Gemälden, waren es jedoch meistens Erzeugnisse in gemischter Stichmanier, nach affektirten und süßlich sentimentalen Originalen, welche aus dieser Quelle hervorgingen und den Tagesbedarf deckten. Blätter nach Alfred de Dreux oder nach Brochart bildeten die beliebtesten Stücke im damaligen Pariser Kunsthandel. Auf einer rühmenswerten Höhe hielten sich noch die Engländer mit ihren Sittenbildern von Faed, Frith, ihren Landschaften und Tierstücken von Landseer u. a., an deren Wiedergabe eine treffliche Kupferstecherschule, mit Samuel Cousins an der Spitze, sich herangebildet hatte.

Seit etwa 25 Jahren hat sich nun auch bei uns der oben angedeutete Umschwung vorbereitet. Die Gründung der Kunstgewerbemuseen und Kunstgewerbeschulen hat an demselben einen nicht zu unterschätzenden Anteil. Architekten von vorzugsweise dekorativer Begabung standen dabei an der Spitze. Die Vorkämpfer für den kunstgewerblichen Fortschritt waren zugleich die Streiter für den polychromen Schmuck. Es seien nur die Namen Owen Jones, Semper, van der Nüll hier genannt; und vollends der Stil Makart, der bei uns die zweite Periode der modernen Innendekoration beherrschte, ist ja ein durchaus malerischer Stil. Der Dekorateur oder Tapezierer, der aus den modernen Kunstgewerbeschulen hervorgegangen ist oder ihnen doch die Richtung seiner „Ideen“ verdankt, kann allenfalls Ölfarbendrucke oder kolorirte Photographien als Zimmerschmuck zulassen, aber nimmermehr Stiche in Linienmanier oder andere Schwarzdrucke mit breitem, weißem Rand und wären es auch die delikatesten Arbeiten eines Henriquel Dupont oder Mandel, denn diese „machen Löcher in die Wand“, wie der Kunstausdruck lautet.

Zum vollen Durchbruche kam die Bewegung, als das Haus Goupil sich der Führung bemächtigte. Nach jahrelangen Versuchen in seinen großartigen Ateliers zu Asnières bei Paris, brachte Goupil eine Reihe von Aquarell-Faksimiles in den Handel, welche auf Grundlage von Photogravüren hergestellt waren und das am Ende des 18. Jahrhunderts namentlich in England vielfach angewendete Verfahren der Reproduktion durch einen *einzigen* farbigen Druck in dieser neuen Technik zu imitiren strebten. Eines der ersten auf diese Weise wiedergegebenen Blätter war die gegen Ende der siebziger Jahre erschienene kolorirte Photogravüre nach Détaille: „Le hussard et son cheval“. Die Firma hat das Verfahren seit jener Zeit zur höchsten Vollendung entwickelt und

es verstanden, besonders Gegenstände von feinem Reiz und koketter Grazie, welche den Sinn des Publikums berücken, auf diese Weise zu reproduziren und damit für die französische Kunst ein neues großes Absatzgebiet zu erobern. Der Geschmack hatte sich inzwischen wieder dem Rokoko zugewendet und so entstanden die reizvollen Nachbildungen, bisweilen auch mehr oder weniger freien Nachahmungen, nach Moreau le jeune, Freudeberg, Fragonard, Lavreince u. a., welche gegenwärtig allerorten beliebte Gegenstände des Kunsthandels sind und auch in der That sich meistens ebenso gut für die Zier eleganter Wohnräume, wie für die Sammlermappe empfehlen, ersteres namentlich dann, wenn sie auch mit kolorirten oder doch mit einem matten Farbenton angehauchten Passepartouts umgeben sind.

Es konnte nicht ausbleiben, dass dadurch nun auch der Blick der Kunstliebhaber wieder den französischen Originalarbeiten verwandter Gattung vom Ende des vorigen Jahrhunderts, den Werken eines Janinet, Debucourt, Descourtis sich zuwendete, und diese stehen jetzt, wie gesagt, im Vordergrunde des Interesses; sie werden mit den höchsten Summen bezahlt und machen im Handel selbst den großen Meisterschöpfungen der Radirnadel, den Arbeiten eines Unger, Koepping, Flameng u. a. gefährliche Konkurrenz. Wenn bei den Arbeiten großen Formates von der Hand der letztgenannten Radirer in der Regel vorzugsweise oder ausschließlich das Werk der Radirkunst, die vollendete Reproduktion geschätzt wird, so kommt hingegen jenen Farbenstichen meistens der Vorteil zugute, dass sie ebenso sehr durch den gefälligen Gegenstand wie durch die delikate farbige Technik das Auge des Liebhabers reizen. Vorwiegend sind es kunstliebende Damen aus den höchsten Gesellschaftskreisen, welche sich für die französischen Farbenstiche interessiren, die bei aller Pikanterie doch den schalkhaften oder selbst gewagten Gegenstand auf eine decente oder wenigstens noch eben annehmbare Weise zu behandeln pflegen. Es sei in dieser Hinsicht nur auf die beiden Blätter von Janinet nach Lavreince: „L'aveu difficile“ und „Laisse moi donc voir“ hingewiesen. Ohne Zweifel ist es eine Wendung vom Ernsten und Männlichen zum Leichten, Graziösen, Weiblichen, was sich in dieser Bevorzugung des farbigen Rokoko vor der Helldunkelkunst und der malerischen Bravour eines Rembrandt und Frans Hals abspiegelt.

Wenn unter den hier besprochenen Farbenstichen die französischen den englischen vorgezogen zu werden pflegen, so ist dies im ganzen wohl begründet. Schon die Technik ist bei den Franzosen eine weit feinere, komplizirtere und vollkommenere — vornemlich bei Debucourt. Seine Blätter sind mit verschiedenen Platten gedruckt, und er wusste diesem von Leblanc, Dagoty und Janinet ausgebildeten Verfahren die höchste Vollendung zu verleihen; er war von Haus aus Genremaler und ebenso geschickt in der zarten Abstufung der Töne, wie in der scharf charakteristischen Zeichnung. Seine vollkommensten Blätter sind mit fünf Platten gedruckt und die Verschmelzung der auf den einzelnen Platten erzeugten Töne unter einander und mit der zu Grunde liegenden Aquatinta ist eine so ausgeglichene und harmonische, dass wir fein ausgeführte Aquarelle und nicht Farbenstiche vor uns zu haben meinen. Dazu kommt der oben berührte kokette Reiz des Gegenstandes, die treue scharfe Wiedergabe des Kostümes, der Modelltypen, Charakterfiguren aus der Zeit u. s. w. kurz das wahrhaft historische Gepräge, was namentlich den größeren Farbenstichen von Debucourt, in erster Linie seiner „Promenade du Jardin du Palais-Royal“ vom Jahre 1787 den Wert von geschichtlichen Dokumenten ersten Ranges verleiht.

Bekanntlich hat die Vorliebe für das Sammeln französischer Stiche überhaupt bereits vor dreißig Jahren ihren Aufschwung genommen. Die litterarische Thätigkeit der Brüder Edmond und Jules de Goncourt übte auch in dieser Beziehung ihren mächtigen Einfluss. Es sei da zunächst an die Auktionen Didot, de Béhague und Mühlbacher erinnert. Auf der letzteren (1881) erreichten bereits zwei Blätter von A.-J. Duclos nach Saint-Aubin den enormen Preis von 12000 Frs. und auf der Auktion de Béhague wurde die „Escalade“ von Debucourt in einem Druck vor der Schrift mit 4950 Frs. bezahlt.

Wie die Dinge sich neuerdings entwickelt haben, das mögen zunächst einige Preisangaben von Pariser Auktionen der Jahre 1889, 1890 und 1891 zeigen. — Wir wollen dieselben nach den zwei Hauptmeistern ordnen:

Janinet, Porträt der Marie Antoinette 1310 Frs. (heute schon viel teurer).
— L'Aveu difficile (nach Lavreince) vor der Schrift 2045 Frs.
— Dasselbe (1891) 4650 Frs.
— L'Elève discret und Pauvre Minet, zwei Blätter, 3005 Frs.
— L'Indiscrétion vor der Schrift, 1905 Frs.
— Porträt de Mademoiselle Bertin, Modistin der Königin Marie Antoinette in 8⁰ Oval 2005 Frs.
— Porträt der Schwester Friedrichs d. Großen 780 Frs.

Janinet, Nina, nach Hoin, vor der Schrift 2530 Frs.
— Ah, le joli petit chien und Le petit conseil, zwei Blätter (1891) 4505 Frs.
Debucourt, L'Escalade und Heur et Malheur, zwei Blätter vor der Schrift (1889) 5500 Frs.
— Dieselben Blätter mit der Schrift (1890) 1280 Frs.
— La Promenade de la Galerie du Palais-Royal, vor den Nummern und mit neu angesetztem Rand trotzdem (1889) 1500 Frs.
— La Promenade du Jardin du Palais-Royal (1889) 1800 Frs.
— La main und La rose, zwei Blätter (1889) 3500 Frs.
— La Promende publique, vor der Schrift (1889) 5700 Frs.[1]
— und (1890) 6300 Frs.
— Le Menuet de la mariée und La Noce au Chateau, zwei Blätter (1889) 1655 Frs.
— Le Menuet, allein vor der Schrift (1890) 1410 Frs.

Im Anschluss hieran sei ferner des kolossalen Preises gedacht, welchen 14 Blätter von Moreau le jeune auf einer Lepke'schen Auktion (am 14. Mai dieses Jahres) in Berlin erzielten. Es sind dies allerdings keine Farbenstiche, sondern Sepiazeichnungen, aber sie gehören doch dem Stil und der Zeit nach in die oben besprochene Kategorie. Jean Michel Moreau le jeune (1741—1814), „Graveur du cabinet du Roi", fertigte diese durch ihre reizvolle Behandlung und Grazie der Erfindung ausgezeichneten Blätter 1775—78 für das Kupferwerk von Retif de la Bretonne „Monument du costume physique et moral de la fin du dix-huitième siècle." Die Folge dieser 14 Blätter rief einen höchst lebhaften Wettkampf der zu der Auktion zusammen geströmten Händler und Sammlungsvorstände hervor und wurde schließlich für die enorme Summe von 109500 Mark dem bekannten Pariser Antiquar D. Morgant zugeschlagen.

In jüngster Zeit hat sich namentlich auch in Wien, wo schon am Beginn unseres Jahrhunderts hübsche Versuche in farbigem Porträtstich, z. B. von Durmer, Pfeiffer, Weiß u. a. gemacht wurden, der Geschmack der Sammlerkreise der hier geschilderten Kunstgattung wieder lebhaft zugewendet; besonders farbige Ansichten, Landschaften, Kostümblätter und dergleichen von Schütz, Janscha, Ziegler u. a. sind beliebt, und wir hören, dass man mit dem Plan umgeht, eine Spezialausstellung von Farbenstichen zu veranstalten. Das Unternehmen erscheint uns höchst dankenswert. Es wird ohne Zweifel dem lange vernachlässigten und jetzt wieder in Mode gekommenen Kunstzweige neue Freunde zuführen, kann aber andererseits auch durch den erleichterten Überblick, welchen jede Ausstellung gewährt, der vergleichenden Kritik in die Hände arbeiten und den Schwankungen und Excentricitäten des Kunstmarktes heilsam entgegenwirken.

KUNSTLITTERATUR.

* Das weitverbreitete Anschauungswerk, die bekanntlich von Franz Kugler begründeten *„Denkmäler der Kunst"* sind soeben im Verlage von Ebner & Seubert (Paul Neff) in Stuttgart in neuer, reich vermehrter und vielfach verbesserter Auflage erschienen. Den Tafeln wurden zehn neue hinzugefügt, welche sowohl den jüngsten Ausgrabungen und Forschungen auf dem Gebiete der alten Kunst, als auch den Fortschritten der Gegenwart gewidmet sind. Der Text erhielt gleichfalls zahlreiche Verbesserungen und Zusätze. Die Bearbeitung rührt wieder von *Wilhelm Lübke* und *Carl von Lützow* her, welche nun bereits seit 35 Jahren gemeinsam an dem Werke thätig sind. Der Preis des jetzt auf 203 Tafeln angewachsenen Werkes ist, wie auch schon bei den beiden letzten Ausgaben, ein ungemein mäßiger.

PERSONALNACHRICHTEN.

O. M. Professor *Dr. Hubert Janitschek* hat einen Ruf an die Leipziger Universität angenommen.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

-u- *Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin.* In der Novembersitzung besprach zuerst Herr *Bode* einige litterarische Neuheiten. Schon vor einer Reihe von Jahren wurde seitens der Generalverwaltung der Königl. Museen zu Berlin die Publikation einer Reihe von illustrirten Handbüchern beschlossen, die sich auf alle Abteilungen der ihr unterstellten Museen erstrecken und eine Geschichte der betreffenden Kunstgattung geben sollten. Davon liegt der erste vor unter dem Titel: Die italienische Plastik von W. Bode. Berlin, W. Spemann, 1891. Diese Publikationen werden hoffentlich ein größeres Bedürfnis erfüllen als die „Führer". Redner wendete sich dann zu der holländischen kunstgeschichtlichen Zeitschrift „Oud-Holland. Nieuwe Bijdragen voor de Geschiedenis der Nederlandsche Kunst . . . onder Redactie van N. de Roever en van A. Bredius, von der der neunte Jahrgang im Erscheinen ist. Die Zeitschrift ist vorzüglich, auch in der Ausstattung, trotzdem wird sie wegen zu geringem Absatzes eingehen müssen. Im laufenden Jahrg. S. 106 ff. giebt J. A. Worp unter der Überschrift: Constantin Huygens over de Schilders van zijn Tijd eine Autobiographie von Huygens, die er kürzlich entdeckt hat. Huygens behandelt darin die Maler, mit denen er zusammen lebte. Zum Schluss spricht er von den jüngeren Künstlern, besonders von Rembrandt und Jan Lievens. Von ersterem rühmt er besonders den Judas, der die Silberlinge zurückgiebt und einen Dux Turcici. Beide Bilder sind jetzt in Paris und Berlin wieder aufgefunden. Solchen Fleiß, schließt Huygens, habe er noch nicht kennen gelernt, bei keinem Stande nnd Gewerbe. Beide Jünglinge kennten keine Vergnügungen, sie lebten nur ihrer Kunst. Doch sei Rembrandt der bedeutendere von beiden. Herr *Lippmann* sprach darauf eingehend über W. L. Schreiber, Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV. siècle. Tome I. Berlin, Albert Cohn, 1891. Das Werk wird sechs Teile umfassen, der fünfte wird eine Ge-

[illegible]hte des Formenschnittes geben, während die übrigen Bände Kataloge sämtlicher Werke der Holzschneidekunst in Privatbesitz geben sollen. Es ist erfreulich, wenn ein Privatmann sich einer so schwierigen und kostspieligen Arbeit unterzieht. Hier wird zum ersten Male eine vollständige Verzeichnung der Einblattdrucke des Holzschnittes des 15. Jahrhunderts und der Blockbücher angestrebt. Der Berichterstatter setzt den Plan des Unternehmens auseinander, weist auf einzelne Mängel der Arbeit hin, die vielleicht in den späteren Teilen des Werkes Verbesserung finden werden, kann aber nicht umhin, sein Bedauern auszusprechen, dass der Verfasser das Werk in französischer Sprache herausgiebt, da nach Ansicht des Referenten ein deutscher Text den wissenschaftlichen und Fachkreisen des Auslandes ebenso zugänglich gewesen wäre, wie ein französischer. Getadelt wird außerdem, dass dem Verfasser oder Übersetzer des Textes die französische Terminologie und die kunstgeschichtlichen Fachausdrücke wenig geläufig sind, und dass das Französische in dem Buche sich beim Durchlesen als vielfach recht mangelhaft herausstellt. Herr *Dobbert* hielt darauf einen Vortrag über Tikkanens Werk: Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel. Die Erforschung der byzantinischen Kunst ist auch für das Verständnis der abendländischen Kunst des Mittelalters von großer Bedeutung, denn erst die Kenntnis der Eigentümlichkeiten der echt byzantinischen Kunst ermöglicht die Beantwortung der Frage nach dem Maße des Einflusses derselben auf die Kunst des Abendlandes, und zwar kommt hier nicht nur die Formgebung, sondern namentlich auch das ikonographische Moment in Betracht. Der Vortragende zeigte sodann an der Hand von Abbildungen, wie sehr die spätere byzantinische Kunst bei der Schilderung gewisser Gegenstände, in diesem Falle des Abendmahles, an der in frühbyzantinischer Zeit geschaffenen Darstellungsweise festhielt. Besonders Anton Springer hat in betreff des Verhältnisses der frühmittelalterlichen abendländischen Kunst zur frühchristlichen und byzantinischen grundlegend gewirkt. Zum Teil im Anschluss an seine Arbeiten über die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters hat Tikkanen zahlreiche Genesisdarstellungen mit einander verglichen und dieselben in eine Anzahl von Hauptgruppen gesondert. Als roter Faden zieht sich durch seine Untersuchung der Vergleich der Genesismosaiken in S. Marco zu Venedig aus dem 13. Jahrhundert mit den Überresten der sogen. Cottonbibel des Britischen Museums, einer griechischen Bilderhandschrift aus dem 5. oder 6. Jahrhundert, welche bei einer Feuersbrunst im Jahre 1731 furchtbar gelitten hat, so dass einige Miniaturen gänzlich zerstört, von andern nur mehr oder weniger verkohlte Reste übrig sind. Tikkanen hat nun gefunden, dass die venezianischen Mosaiken in einem selbst für den Kenner des streng typischen Wesens der byzantinischen Kunst überraschenden Maße mit den 800 Jahre älteren Miniaturen übereinstimmen, ja Reproduktionen jener Miniaturen sind, wobei freilich nicht an eine direkte, sondern durch Zwischenglieder vermittelte Kopie zu denken ist. Trotzdem aber kommt in den Mosaiken doch die Kunstsprache des 13. Jahrhunderts in einer gewissen Steifheit der Gestalten und Starrheit des Ausdrucks zur Geltung. Aber es sind auch manche Eigentümlichkeiten der Frühzeit beibehalten worden. So manche der verstümmelten Miniaturen der Cottonbibel können nun erst an der Hand der Mosaiken gedeutet und ergänzt werden, wie andererseits von einigen Miniaturen auf die Mosaiken ein neues Licht fällt. Ein Hauptverdienst der Tikkanenschen Untersuchung besteht darin, dass uns nun die Möglichkeit geboten ist, an einer fortlaufenden, einem und demselben Bilderkreise angehörenden Reihe spätbyzantinischer Darstellungen das Maß festzustellen, in welchem die byzantinische Kunst der Verfallszeit Muster der Blütezeit wiedergab, und uns ein festes Urteil darüber zu bilden, wie weit im 13. Jahrhundert die bekannte Erstarrung des byzantinischen Stils vorgeschritten war.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

* *Die Anfänge des Kunstunterrichts.* Über diesen, in jüngster Zeit wiederholt in lebhafte Diskussion gezogenen Gegenstand macht *Ernst Brücke*, der berühmte Wiener Physiologe, in einer Besprechung von Georg Hirths „Aufgaben der Kunstphysiologie“ (Beil. zur Münch. allg. Zeitung v. 27. Nov. d. J.) die nachfolgenden sehr beachtenswerten Bemerkungen: „Die Ansichten des Verfassers über den ersten Kunstunterricht sind bekannt, und ich muss ihm vollkommen beistimmen in seinem abfälligen Urteile über das Zeichnen nach Vorlagen. Mein Vater, Gottfried Brücke, leitete schon in den dreißiger Jahren in Berlin eine Schule, aus der sie gänzlich verbannt waren. Zuerst wurde eine Zusammenstellung von geometrischen Körpern nach der Natur im Kontur aufgenommen; dann wurden bei künstlicher Beleuchtung die Schatten umrissen und je nach ihrer Dunkelheit mit Zahlen bezeichnet; zuletzt wurden sie bei Tageslicht nach den Zahlen in sorgfältigen Strichlagen ausgeführt. Es folgte das Zeichnen einiger Gipsköpfe, die bei Tageslicht schattirt wurden, und dann das lebende Modell. Ich habe mich durch fast zehn Jahre überzeugt, dass mein Vater so die Schüler viel rascher vorwärts bringen konnte, als es da geschah, wo die Zeit mit dem Zeichnen nach Vorlagen verloren wurde. Kopiren ist nützlich, um die Technik und Vortragsweise ausgezeichneter Meister zu studiren, gehört aber für diesen Zweck selbstverständlich einer späteren Periode an. — Der Verfasser unsres Buches würde auch mit der Methode meines Vaters nicht einverstanden sein; er will die Gipse nicht, nur überall Natur. Im Prinzipe hat er meiner Ansicht nach recht; aber der Lehrer würde oft an der Mangelhaftigkeit seiner Behelfe, öfter noch an der mangelhaften Begabung seines Schülers scheitern. Vielleicht wird man mir antworten: Wer beim Schattiren nicht auch den Helligkeitsgrad der Farbe auffassen kann, sollte gar nicht zum Maler erzogen werden. — Der Verfasser legt einen besonderen Wert darauf, dass der Schüler früh anfange, damit er beizeiten die ersten technischen Schwierigkeiten überwinde. Ich stimme ihm auch darin zu und bin der Meinung, dass die Regierungen, welche mündliche oder schriftliche Prüfungen für den Eintritt in ihre Kunstschulen vorschreiben, besser thäten, sich nicht darum zu kümmern, ob der Schüler schon bei seiner Aufnahme ein gebildeter Mensch sei. Wappers, damals (1846) Direktor der Akademie von Antwerpen, sagte mir einmal, sie hätten keine andere Vorschrift, als darauf zu sehen, dass der Aufzunehmende lesen und schreiben könne, aber man würde manches Talent verkümmern lassen, wenn man strenge darauf halten wollte.“

Karlsruhe. Am 8. Dezember d. J. wurde die neuerbaute katholische Liebfrauenkirche im hiesigen Bahnhofstadtteile dem Gottesdienste übergeben. Es ist eine dreischiffige, kreuzförmige, gewölbte Hallenkirche frühgotischen Stiles mit einem 52 Meter hohen, ganz aus roten Sandsteinen errichteten Turme an der Wiederkehr zwischen Querschiff und Chor. Der vor einigen Jahren von Frankfurt am Main nach unserer Stadt übergesiedelte Architekt Franz Jacob Schmitt entwarf die Pläne und leitete die Bauausführung. Das 3000 Kirchengänger fassende, mit Rippengewölben überdeckte Innere wird von nur sechs freistehenden Sandsteinsäulen gestützt, eine

Konstruktion, welche schöne Durchblicke nach allen Seiten gestattet. Seit der im Jahre 1845 von Eisenlohr erbauten Kapelle auf dem alten Friedhofe ist dieser Kirchenneubau von Architekt Schmitt der erste gotischen Stiles in der badischen Residenz. —

ZEITSCHRIFTEN.

Architektonische Rundschau. Jahrg. 1892. Lief. 2.
Taf. 9. Bosnisches Kaffeehaus, erbaut von S. Quittner in Budapest. — Taf. 10 und 11. Entwurf zum Nationalmuseum in Bern, von Lambert & Stahl in Stuttgart. — Taf. 12 und 13. Jrenenhof bei Heiligenkreuz, Niederösterreich, erbaut von O. Hieser in Wien. — Taf. 14. Elektrizitätsgebäude der Weltausstellung in Chicago, entworfen von Brunt & Howe in Kansas City. — Taf. 15. Fassade des Geschäftshauses Gr. Friedrichstraße 101 in Berlin, erbaut von Paul Stegmüller. — Taf. 16. Parkthor für die Jagdausstellung in Kassel, entworfen von C. Schick daselbst.

Gewerbehalle. Jahrg. 1891. Lief. 12.
Taf. 89. Musikprogramm, entworfen von C. Schick in Kassel. — Taf. 90. Schränkchen, entworfen von R. Dorschfeldt in Magdeburg. — Taf. 91. Zwickel eines Plafonds im Palaste Murga in Madrid, von F. Pradilla in Rom. — Taf. 92. Kredenz, entworfen von O. Hieser in Wien. — Taf. 93. Sanduhr aus dem Kirchenschatz von St. Ägidien in Nürnberg, aufgenommen von F. Walther daselbst. — Taf. 94. Truhe nach italienischen Motiven, zusammengestellt von A. Marchi in Wien. — Taf. 95. I und II Thürklopfer in Nürnberg, aufgenommen von R. Hinderer, III, IV und V Thürbeschläge im Kunstgewerbemuseum in Berlin aufgenommen von G. Pollex. — Taf. 96. Spitzen, entworfen von Joh. Hrdliczka.

Die Kunst für Alle. VII. Jahrg. Heft 6 und 7.
Deutsche Grundformen in der bildenden Kunst zur Karolingerzeit. Von Franz von Löher. — Etwas über die Neuidealisten. Von Herrn Helferich. — Das Album des Prinzregenten Luitpold von Bayern. — Ein französisches Provinzialmuseum. Von Hermann Helferich.

Gazette des Beaux-Arts. Jahrg. 1891. Lief. 414.
Simon Jacques Rochard, von M. Ch. Ephrussi. — La Collection d'armes du musée du Louvre, von M. M. Maindron. — Elie Delaunay, von M. G. Lafenestre. — Le veritable architecte de l'ancien Hotel de Ville de Paris, von Bernard Prost. — Le mouvement des arts en Allemagne, von M. T. de Wyzewa.

Allgemeine Kunstchronik. 1891. Nr. 26.
Sieben habsburgische Kunstfürsten. — Eine Kunstreise um die Welt. Von A. Nossig.

Christliches Kunstblatt 1891. Nr. 12.
Neuentdeckte Wandgemälde in der Kirche zu Tiefenbronn bei Pforzheim. Von E. Schwarz. — Zum kirchlichen Gewandschmuck. Der Freiburger Totentanz. — Das heilige Grab zu Homburg v. d. Höhe. — Eine Reformationskanzel. — Die Bibel mit Bildern der Meister christlicher Kunst.

Mitteilungen des k. k. österreich. Museum für Kunst und Industrie. VI. Jahrg. Heft 12.
Das kunsthistorische Hofmuseum. — Kunstgewerbliches aus England. Von Hans Macht. (Schluss.)

L'Art. Jahrg. 1891. Nr. 662.
Exposition de Peintures des maîtres hollandais, au profit des pauvres de Paris. Von L. Gauchez. — Elie Delaunay. (Fortsetzung.) Von Paul Leroi. — Edouard Lalo. Von Georges Servières. — Raffet. Von Augustin de Buisseret.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW — WIEN — Heugasse 58.
UND
ARTHUR PABST — KÖLN — Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 11. 7. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE BÖSEN SPANIER.

Epistola obscuri viri Coloniensis.

Die Verwaltung des Oberniermuseums in Bonn hat sich für ein modernes spanisches Ölgemälde die Summe von dreißigtausend Mark abnehmen lassen! Nein, so was ist in Deutschland denn doch noch nicht dagewesen! Man suche nach im ganzen geeinigten Deutschland, wo man sich eben von der chronischen Ausländerei zu erholen beginnt, ob man ein Museum findet, das einen modernen Spanier von einiger Bedeutung aufwiese. Man wird keines finden. Und so ein kleines Kunststift, wie das Bonner Museum, wagt es, ein solches „Verbrechen an der deutschen Kunst“, wie es die Kölnische Zeitung jüngst nannte, zu begehen? Ja waren die Herren denen so was in den Sinn kam, etwa keine Deutschen? Von welcher Rasse waren sie denn? Welcher Gesichtspunkt leitet sie, wenn nicht der, Sensation zu erregen? Und war es wirklich nicht möglich, diese auf einem patriotischeren und — billigeren Wege zu erreichen? Es ist ja an sich gut und löblich, wenn die Verwaltung des Museums den Versuch machte, das öffentliche Interesse zu erregen, ihm zu einer gewissen Berühmtheit zu verhelfen, damit es in Bädekers Reisehandbuch mit einem, wo nicht gar mit zwei Sternen versehen werde, damit wenigstens die reisenden Engländer künftig hier kurze Station machen. Es ist ja richtig, dass nun mancher Kunstfreund, den sonst der Gedanke an das Oberniermuseum völlig kalt ließ, nun sich veranlasst sehen mag, seinen Fuß über die Schwelle dieses Kunsthauses zu setzen. Aber war das nicht auf viel patriotischerem Wege zu erreichen? Wenn durchaus das Ausland mit 30000 Mark beglückt werden musste, konnte nicht wenigstens Italien berücksichtigt werden, das doch zum Dreibunde gehört? Aber wozu unser Geld überhaupt ins Ausland schicken? Haben wir nicht etwa in Deutschland ganz bedeutende Künstler, die nur darauf warten, dass ihnen ihre prächtigen Schöpfungen abgekauft werden, um sie sofort noch einmal mit einigen Veränderungen auf die Leinwand zu zaubern? Und das Gute lag wieder einmal so nahe. Wie einfach wäre es gewesen, nach Düsseldorf zu fahren, um ein Dutzend tüchtige heimische Kunstleistungen für die große Summe zu kaufen. Schon für die Ersparnis an Reisekosten der Kommission hätte man ein leidliches Aquarell haben können. Und dann — Sensation um jeden Preis — das hätte man auch dort haben können. Wenn man z. B. ein Dutzend Bilder eines berühmten Düsseldorfers erwarb und sie neben einander in einer Reihe aufhing, um die Geschicklichkeit des Meisters, nahe verwandte Motive aufzufinden, würdig zu illustriren: das hätte gewiss gewirkt. Denn welches Museum könnte sich rühmen, zwölf Bilder eines und desselben Düsseldorfer Meisters zu besitzen? Das Ungewöhnliche, das Erstaunliche wäre also auch damit erreicht gewesen.

Jedes Ding hat doch seine zwei Seiten, die man freilich oft bei einseitig festgehaltenem Standpunkt nicht wahrnimmt. So gehts auch mit den Museen, über deren Wert wir durch den bekannten Unbekannten, der uns über Rembrandt so vielfach belehrte, nunmehr ja genügend aufgeklärt sind. Wir wissen, dass wir darin eigentlich nichts zu sehen haben als „methodisch geordnete Rumpelkammern“,

die sehr wenig geeignet sind, uns den rechten Genuss zu gewähren, weil die Bilder ja nicht mehr an Ort und Stelle sind, wo sie gemalt wurden. Aber sie dienen doch dazu, die Kunst wesentlich zu fördern, da sie viel Bilder aus den Ateliers ausscheiden, die ein Privatmann sich nicht ins Zimmer hängen würde. Sie fördern also die Kunst ideell, indem sie den Künstler materiell fördern. Wie widersinnig erscheint es nun unter diesem Gesichtspunkte, einen Spanier so hoch zu bezahlen! Wem denkt man denn damit zu nützen? Sollen vielleicht die Düsseldorfer Künstler das Bild studiren, um ihre nationale Eigentümlichkeit zum Teil dadurch einzubüßen? Oder soll diese große spanische Fliege am Kunstkörper Deutschlands eine Blase ziehen? Wir sind der Meinung, dass, wie das Evangelium „Rembrandt als Erzieher" es verkündet, ein deutscher Maler nicht deutsch genug malen kann. Man muss seinen Bildern den Boden anfühlen können, auf dem er gewachsen ist; sein Gesichtskreis darf nicht durch ausländische Produkte an Weite gewinnen, sonst verliert sein Wesen an Individualität. Und wenn unsere Kunst die rechte nationale Richtung gewinnen soll, müssen wir bedacht sein, die ausländischen Bilder, die auf den Ausstellungen paradiren, nach deren Schluss aus unserem deutschen Vaterlande wieder auszuscheiden. Die fremden Bilder müssen wirken wie die Pfefferkörner, die den Darmkanal leise reizen, aber ihn wieder verlassen müssen. So müssen auch die fremden Bilder wieder nach ihrer Heimat zurück geschickt werden, weil sie, wenn sie sich festsetzen, leicht eine kunsthistorische Blinddarmentzündung erregen könnten. Wir sagen darum hier mit Egmont: „Weg! Das ist ein fremder Tropfen in meinem Blute."

Man wirft uns ein, das Bild sei mit überaus großer Kunst gemalt und verdiene allein um seiner Güte willen, die als Vorbild schon unschätzbar sei, dauernden Aufenthalt in Deutschland. Aber das ist gerade die rechte Höhe. Angenommen, aber nicht zugegeben, das Bild sei wirklich so vortrefflich, dass unsere heimischen Maler sich davor schämen müssten: dürfen wir dann einen solchen Ausbund von fremder malerischer Kunst uns zum Hohne in einem öffentlichen Museum aufhängen? Werden die Maler, wenn dies so ist, sich nicht scheuen, das Bild zu besuchen aus Furcht, damit zu dokumentiren, dass sie sich noch unfertig, unvollkommen fühlen? Sollen sie und sollen wir ewig daran gemahnt werden, dass man im Lande der Inquisition, wo die Bildung noch so zurück ist, besser malt als in Deutschland? Ja, es sollte uns gar nicht wundern, wenn die heimischen Maler stillschweigend übereinkämen, das Oberniermuseum zu boycottiren! Und wer weiß, am Ende findet sich noch die kühne Hand, die das grinsende Überlegenheitsmal von dem leidigen Throne, auf den unpatriotische Männer es gesetzt haben, herabstürzt.

Dann ist es überhaupt sehr thöricht, wenn man in der Kunst immer nur das Allerbeste haben will. Wir wollen doch unsere Museen nicht für Gourmands auf dem Kunstgebiete, sondern fürs Volk. Das Volk wollen wir doch erziehen, nicht die Feinschmecker vergnügen. Darum thut uns statt des Kunstkaviars das tägliche Brot der Kunst in den Museen dringend not. Was soll der kunsthistorische Demos mit der großartigen Technik *José Benlliures*! Für den sind die niedlichen Genrebilder von *Emanuel Spitzer*, *Blume-Siebert* oder die Charaktergestalten von *N. Sichel* da! Das versteht das Volk, das will es, das schätzt und beklatscht es. Freilich werden kommende Zeiten das Entzücken der heutigen Generation für diese Bilder nicht empfinden; aber die Bilder haben dann doch ihren Zweck erfüllt: ihr Erzeuger hat sie verkauft. Wenn wir aber auf die Masse wirken wollen, so müssen wir auch durch das rechte Mittel zu wirken suchen; wir brauchen also das milieu der gegenwärtigen Malkunst, den volkstümlichen Durchschnitt, und nicht so feine kostspielige Blüten, wie Benlliures Bild. Das Verständnis für feinen Cognac können wir den breiten Schichten des Volkes doch nicht vermitteln; die lieben den Kümmel und ziehen ihn dem besten Cognac vor. José Benlliures Bilder sind, wenn ich mich einmal ausdrücken darf, „wie Rembrandt als Erzieher", gemalter Cognac; aber nicht das, sondern gemalten Kümmel brauchen wir für unsere Museen!

Man redet so viel davon, dass die Kunst aristokratisch sei. Ich weiß wohl, das Wort rührt von Herrn *von Lenbach* her, der so viele Aristokraten porträtirt hat. Es ist ja richtig und muss auch von unserem Standpunkte aus zugegeben werden, dass Lenbach einer der besten Porträtisten ist; aber man kann seine Kunst auch einmal von einer anderen Seite betrachten. Es ist doch ein Jammer, dass sein Ruhm so viele gute Porträtisten, die auch gern einmal den Fürsten Bismarck malen möchten, am Vorwärtskommen hindert. Neben den seinen erscheinen viele Porträte als Erzeugnisse zweiten Grades. Denkt man sich nun einmal Lenbachs Kunst ganz weg, so würden wir auf einmal eine ganze Reihe Porträtisten ersten Grades haben. In diesem Sinne

erscheint Lenbachs Thätigkeit als der Kunst eigentlich hinderlich; er hält durch seines Pinsels Kraft die übrigen Pinsel zurück, ganz ähnlich, wie dies mit dem Fürsten Bismarck war, dessen gewaltiger Geist die anderen im Zaume hielt. Nun, das ist ja nun vorbei; die Freiheit ist auch den kleineren Geistern zurückgegeben. Die Zeit der Beunruhigungen, die unter dem Fürsten Bismarck sich so vielfach bemerklich machten, liegt hinter uns; nur auf dem Gebiet der Kunst zeigen sich noch allerhand Beklemmungen. Von den Franzosen will ich gar nicht reden, auch in der „inneren Malerei" wie in der inneren Politik zeigen sich häufig bedenkliche Symptome. Soll man vielleicht ruhig zusehen, wenn der Ruhm eines Malers immer größer wird, wenn seine Bilder immer höhere Preise erzielen, während die Verdienste anderer im stillen bleiben? Nein und abermals nein! Da thut Abhilfe not, das Koalitionsrecht werde auch auf dem Gebiete der Kunst zur Waffe und führe die angemaßte Größe auf ihren rechten Wert zurück! Kunstproletarier, sammelt Euch! Freiheit der Maler, und Gleichheit der Bilder und der Bilderpreise sei die Losung! *NAUTILUS.*

BARTHEL BEHAM IN ST. GALLEN.

Auf meiner letzten Studienreise durch die Schweiz erfuhr ich in St. Gallen zufälligerweise, dass sich in den Privatgemächern des Herrn Bischofs von St. Gallen eine Anzahl älterer Bilder befänden. Auf meine Bitte hin wurde mir die Erlaubnis, seine Gemälde besichtigen zu dürfen, bereitwilligst erteilt.

Vor allen anderen Bildern werden zwei kleine Flügelaltäre und zwei einzelne Tafeln jedermann fesseln. Sie sind durch die Feinheit in der Auffassung der Personen, durch Farbe, Komposition und gute Erhaltung gleichermaßen anziehend.

Diese kleinen, ca. 60 cm hohen Altärchen sind, der Form nach zu urteilen, für eine Hauskapelle oder sonst einen kleinen kirchlichen Raum bestimmt gewesen.

Auf dem einen sieht man im Mittelbilde die Versuchung Christi: Im Vordergrund versucht der Teufel den Heiland in der steinigen Wüste, im Mittelgrunde auf der Spitze des Berges. Noch etwas tiefer in das Bild ist die Taufe Jesu durch Johannes den Täufer gerückt. Der Strom, in dessen Wassern der Erlöser steht, fließt am Fuße eines niedrigen Hügels vorbei, auf dessen Spitze zwei runde, mit flachen Kuppeln gedeckte, offenbar italienische Bauten errichtet sind. Der Horizont wird begrenzt durch zwei sich übereinander erhebende sanft geschwungene Hügelketten.

Auf den Außenflügeln sind St. Gallus und St. Fridolin, auf den Innenflügeln St. Erasmus und St. Valentinus gemalt.

Das Mittelbild des zweiten Altares hat das Abendmahl und die Fußwaschung Petri zum Vorwurf. Die letztere findet rechts ganz vorne im Vordergrunde statt. Der Heiland ist niedergekniet und hat das Haupt erhoben, um Petrus, welcher erregt die Rechte an den Kopf gelegt hat, die Antwort zu geben.

Auf den Außenseiten der Flügel sieht man die ruhigen Gestalten des „Sct. Achacius cum socio"; auf den Innenseiten St. Anthonius und St. Conradus dargestellt.

Von derselben Hand, welche diese Gemälde gemalt hat, sind auch die sogar im Format übereinstimmenden kleinen Flügel mit dem St. Magnus und St. Nicolaus (ob sie beidseitig bemalt sind, weiß ich nicht, da ich sie nicht abhängen konnte. Nach Analogie der andern dürfte dies aber anzunehmen sein.)

Infolge des allgemeinen Eindrucks, welchen die Bilder hervorrufen, wird man hinsichtlich des Urhebers sofort an einen Schüler Dürers denken müssen. An Einzelheiten sind anzumerken: die schlanken Verhältnisse der Körper, die eher kleinen Köpfe mit kurzen Gesichtern, das ziemlich kleine, oben ein wenig zugespitzte Ohr, die vollen Hände, der knitterige, an seidene Gewänder gemahnende Faltenwurf, das zarte, helle, ins Rosa fallende Inkarnat mit graublauen Schatten, die buntschillernden Gewänder, die dunkelblau gefärbte Landschaft und die mit flachen Kuppeln gedeckten italienischen Gebäude.

Der Ausdruck der Köpfe ist lebendig und wahr. Die Bewegungen und die Haltung der Dargestellten sind einfach und sprechend.

Nach einigem Hin- und Herüberlegen, wer wohl diese so klar ausgesprochene Künstlernatur sein könne, verfiel ich auf Barthel Beham. Und zwar dachte ich an seine späteren Werke. Da ich aber, mit anderen Arbeiten beschäftigt, seit Jahren den Bildern dieses Künstlers keine eingehende Aufmerksamkeit geschenkt hatte, misstraute ich meinem Auge und sandte eine kleine, unter ungünstigen Verhältnissen hergestellte, aber genügend scharfe Photographie an L. Scheibler. Derselbe antwortete mir, dass er „bei genauerer Betrachtung auch auf Barthel Beham geraten und diese letztere Vermutung durch Vergleichung mit Photographien nach Beham

in Dr. Simrocks Sammlung bestätigt gefunden habe". Ich nehme also fürderhin keinen Anstand, diese 12 (14) einzelnen Gemälde als Arbeiten Barthel Behams zu bezeichnen.

Wie die Bilder nach St. Gallen gekommen sind, konnte ich trotz einer Anfrage nicht erfahren. Sie gehören jedoch dem Bistum, nicht dem Bischofe persönlich. Nach den dargestellten Heiligen zu schließen, müssen sie auch einmal direkt für St. Gallen gemalt sein. Es fragt sich nur wann.

Darauf giebt ein mir nachträglich bekannt gewordenes Schreiben des Sammlers Joseph von Lassberg an den Bischof Dr. Greith von St. Gallen Auskunft, welcher ein eifriger Kunstliebhaber war. Der Brief (1850) lautet: „Die beiden Holzgemälde St. Achatius cum socio sind unzweifelhaft vom alten Holbein, der sich mehrere Jahre bei dem Grafen Gottfried Werner von Zymbern zu Messkirch aufhielt, den Dreikönigsaltar in der St. Martin-Pfarrkirche und zwei kleinere in der Kirche des ehemaligen Gottesackers jenseits der Ablachbrücke zu Messkirch malte.

Ich kaufte letztere nebst den Flügeln des ersteren von den Kirchenpflegern daselbst im Jahre 1817 oder 1818."

Die erstgenannten Bilder befinden sich, wie bekannt, in der Sammlung zu Donaueschingen, wohin sie aus der Lassbergschen verkauft wurden; die letzteren sind die jetzt dem Bistum St. Gallen gehörenden, oben beschriebenen Gemälde. Sie sind demnach dem Cyklus, welchen Barthel Beham um 1536 für den Grafen Werner von Zimmern malte, beizuzählen.

Bern, Oktober 1891.

BERTHOLD HAENDCKE.

BÜCHERSCHAU.

Plastisch-anatomische Studien für Akademien, Kunstgewerbeschulen und zum Selbstunterricht von *Franz Schider*. I. Teil: Hand und Arm. 16 Tafeln in Lichtdruck. Leipzig, E. A. Seemann. Preis 20 Mark.

Der Atlas von 16 Tafeln ist als erster Teil einer im großen Maßstabe angelegten Publikation anzusehen. Die Tafeln sollen Kunstschülern das anatomische Verständnis der äußeren Körperform ermöglichen, und diesem Lehrzweck ist die gesamte Anlage derselben angepasst. Den eigentlichen Kernpunkt des Werkes bilden die acht ersten, die besondere Anatomie von Hand und Arm wiedergebenden Tafeln. Jede derselben enthält in drei Bildern eine Außenansicht, eine Ansicht der bloßgelegten Muskeln und Sehnen und eine des Skeletts; die Tafel XI ist der Darstellung der oberflächlichen Venen des Armes und derjenigen der Gelenke gewidmet.

Die sämtlichen anatomischen Tafeln sind mit großer Gewissenhaftigkeit und mit vorzüglicher Technik dargestellt. Sie bilden in ihrer methodischen Zusammenstellung ein äußerst wertvolles Unterrichtsmittel und werden als solche von Kunstschulen aller Art gewiss mit Freuden begrüßt werden. Mit besonderer Vorliebe hat Herr Schider die Hand bearbeitet und die von ihm gezeichneten, von vier Seiten her aufgenommenen Ansichten erscheinen mir durchaus mustergültig.

Als Text findet sich bei den Tafeln nur ein Blatt mit kurzer Aufzählung von Namen und Ursprung der Muskeln nebst sehr kurzer Angabe des Tafelinhaltes. Dies ist entschieden zu wenig. Man darf den Anspruch erheben, nicht nur über die Absichten des Künstlers, sondern auch über sein Material und über die Entstehung einzelner Zeichnungen Auskunft zu erhalten. Schon bei den Außenansichten fragt man sich nach der Vorbehandlung der Originalien. Das scharf ausgesprochene Flächenrelief einzelner derselben lässt mich vermuten, dass die Zeichnungen nach Weingeistpräparaten entworfen sind, an welchen die Haut geschrumpft war, ja bei einer Figur (Tafel VII) frage ich mich sogar, ob die Ansicht mit oder ohne Haut, als Fascienbild zu verstehen ist. Auch bei den Venentafeln VIII und XI sind Erläuterungen für den Nichtfachmann erforderlich. Hier muss darauf hingewiesen werden, dass die Darstellung einen individuellen Charakter hat und nur eine von verschiedenen möglichen Varianten darstellt. Gerade die Vorderansicht Tafel VII ist im Gebiete der V. mediana auffallend komplizirt. Da die Künstler nicht selber Anatomie treiben, müssen ihnen die Tafeln die direkte Naturbeobachtung ersetzen, und daher kann man nicht sorgfältig genug sein in Auswahl des Typischen und in der Hervorhebung dessen, was wesentlich und was unwesentlich ist.

Von Interesse sind die Darstellungen bewegter Arme, von denen einige im Anschluss an das bekannte Salvage'sche Werk über den Fechter entworfen zu sein scheinen. Solche Zeichnungen dürfen jetzt auch nicht mehr ohne Erläuterung über ihre Entstehnungsweise gegeben werden. Es genügt der Hinweis auf „rühmlichst bekannte Vorbilder" nicht. Man kann solche Darstellungen entwerfen, indem man sich einfach ausdenkt, welche Muskeln bei einer gegebenen Anregung sich verkürzen und verdicken. Einen anderen sehr viel rationelleren Weg giebt uns aber die Momentphotographie an die Hand, wie sie

von *Muybridge*, *Marey* und *Anschütz* betrieben worden ist. Indem jede einzelne Bewegungsphase in ihrer äußeren Erscheinung fixirt wird, kann man das betreffende Flächenrelief auf die demselben zu Grunde liegende Muskelwirkung analysiren, ein Unternehmen, das auch für den Künstler von höchstem Interesse sein muss.

Die Skizzen nach Naturabgüssen, welche dem Schiderschen Werk beigegeben sind, scheinen mir von untergeordneter Bedeutung, jedenfalls können die benutzten Originalien nicht durchweg als normal angesehen werden. Auch ist die Möglichkeit, gute Abgüsse zu erhalten, jedem Kunstschüler geboten, und das Zeichnen nach solchen Abgüssen bildender, als das nach bloßen Tafeln.

Ich habe in obigem auch die Punkte hervorgehoben, die meines Erachtens an dem Werk in seiner gegenwärtigen Form noch nicht befriedigen. Sie sind größtenteils der Art, dass sie bei den folgenden Heften leicht Berücksichtigung finden können, und ich darf wohl nach allem die Zuversicht aussprechen, dass das Unternehmen des Herrn Schider bei den Lehrern an Kunstschulen die Anerkennung finden wird, die dasselbe in reichem Maße verdient.

W. HIS.

Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte von *Friedrich von Boetticher*. 1. Bd. (Erste Hälfte. Bogen 1—30.) Aagaardt-Heideck. Dresden, Fr. v. Boettichers Verlag. 1891. gr. 8^{0}.

Wer je einmal in die Lage gekommen ist, sich eine genauere Übersicht über das Gesamtwerk eines Künstlers unserer Zeit verschaffen zu müssen, wird die große, eigentlich überhaupt nicht zu bewältigende Schwierigkeit dieser Aufgabe aus eigener Erfahrung kennen. Da die wenigsten Künstler genau Buch und Rechnung über ihre Arbeiten zu führen pflegen, der Kunsthandel sie in alle Welt zerstreut, die Besitzer immer wieder wechseln und eine feste Bezeichnung in vielen Fällen gar nicht existirt, ist thatsächlich niemand im stande, ein vollständiges Verzeichnis dieser Art anzufertigen. Mehr als in den meisten anderen Fällen bleibt unser Wissen auf diesem Gebiete Stückwerk, und wenn wir es gelegentlich ergänzen können, so verdanken wir eine solche Bereicherung unserer Kenntnisse in der Regel nur dem Zufalle. Mit um so größerer Anerkennung gedenken wir daher an dieser Stelle nochmals des früher schon kurz angezeigten Werkes Friedrich von Boettichers, der es unternommen hat, durch Aufstellung eines umfassenden Verzeichnisses der Malerwerke unseres Jahrhunderts die Grundlage für seine zukünftige Kunstgeschichte zu schaffen. Man kann Boettichers Arbeit am besten würdigen, wenn man sie mit dem Grundriss von Goedeke vergleicht. Was Goedeke für die Geschichte der deutschen Litteratur angebahnt und zum Teil auch schon erreicht hat, eine möglichst vollständige Übersicht über alle vorhandenen Ausgaben und Drucke, das ist auch das Ziel, das sich Boetticher mit seinem Verzeichnisse der Malerwerke gestellt hat. Dass er es bis jetzt nur unvollkommen erreicht hat, liegt in der Größe der Aufgabe und in den Grenzen, die naturgemäß der Kraft eines einzelnen gesetzt sind. Ein solches Werk kann nicht auf dem ersten Anlauf vollkommen werden; dazu bedarf es der Mitwirkung vieler, namentlich der beteiligten Kreise, an die der Verfasser darum in erster Linie in der Vorrede die Bitte um Unterstützung richtet. Immerhin verdient das bisher Geleistete Lob und Anerkennung. So weit wir aus eigener Kenntnis einzelne Verzeichnisse haben nachprüfen können, haben wir den Verfasser meist gut unterrichtet gefunden, und wo wir etwaige Berichtigungen machen könnten, sind sie nicht von solchem Belang, dass wir den Leser hier damit belästigen möchten. Die Quellen sind in erster Linie die Ausstellungskataloge und Notizen in den verschiedenen Kunstzeitschriften, doch besitzt der Verfasser auch eine schöne Kenntnis der einschlagenden monographischen Litteratur. Seine Angaben sind also so genau und gut, wie die jedesmalige Quelle es verstattet; eine Nachprüfung wird in den seltensten Fällen möglich gewesen sein. Die vorausgeschickten biographischen Notizen sind kurz und knapp gehalten. Unter den Besitzern der verschiedenen Bilder, die in chronologischer Reihenfolge aufgeführt werden, haben wir meistens nur die ursprünglichen Erwerber zu verstehen. An wen sie später übergegangen sind, war nur in den seltensten Fällen zu ermitteln. So weit möglich, wurde überall die Größe der einzelnen Werke angegeben und auf die Ermittelung der graphischen Nachbildungen besondere Sorgfalt verwendet. Schade ist es, dass der Druck nicht übersichtlicher ausgefallen ist. Doch wollen wir mit dieser Ausstellung keinen Vorwurf erheben, da wir wissen, wie wenig Käufer bei uns in Deutschland ein derartiges Werk findet, und wie hoch sich heut zu Tage die Druckkosten belaufen. Dagegen möchten wir dem Verfasser raten, den Umfang seiner Arbeit auf die in Deutschland geborenen und in Deutschland wirkenden Maler zu beschränken. Es hat keinen Wert, auch die ausländischen Künstler aufzunehmen, die bei uns einmal ausgestellt haben. Eine nur einigermaßen richtige Vorstellung über ihre Thätigkeit ist auf diesem Wege nicht zu gewinnen, und eine falsche ist im Grunde schlimmer als gar keine. In allen solchen Fällen raten wir immer zur Beschränkung; wird die Aufgabe zu groß gefasst, so fällt die Lösung leicht dilettantisch aus; dies aber wäre ein Vorwurf, den wir dem fleißigen Verfasser gern erspart sehen möchten. Das Buch ist der deutschen Kunstgenossenschaft gewidmet; wir empfehlen es jedem ihrer Mitglieder, weil nur unter möglichst zahlreicher Mitarbeiterschaft der Künstler die Aufgabe zu einem befriedigenden Ende geführt werden kann. *H. A. LIER.*

Soest, *seine Altertümer und Sehenswürdigkeiten.* Mit (85) Abbildungen und Stadtplan. Soest, Druck und Verlag der Nasseschen Buchdruckerei, Weihnachten 1890. 121 S. gr. 8.

Ki. Das Buch kann seiner Bestimmung, „das Interesse für mittelalterliche Kunst zu heben“, am besten mit seinen Abbildungen genügen, insofern mehrere neu oder auch vergangenen Denkmälern gewidmet sind. Die Erörterungen erweisen sich häufig lückenhaft oder unrichtig, die Zeitangaben für Gemälde und Kirchen (z. B. Baubeginn von St. Peter 815) unzeitgemäß. Aldegrever wird noch als eines Holzschuhmachers Sohn, die herrliche Kreuzigungstafel der Hohenkirche als Schöpfung der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hingestellt, die Tafel der Paulikirche gar nicht datirt. Dass Soest einst die blühendste Malerschule (um 1400 unter Conrad, später unter dem sogen. Liesborner Meister u. s. w.), eine beachtenswerte Miniaturmalerei, bedeutende Goldschmiede und Glockengießer (z. B. H. Vogel) besaß und mit seinen Künsten die weiteste Umgegend versorgte, lässt

die Schrift kaum ahnen. Und woher das? Ein Hauptgrund ist der, dass dem Verfasser nur einige Vorarbeiten („Quellen") und schwerlich die allgemeinere Litteratur (selbst Mithoffs Künstlernachrichten), sowie die Zeitschriften, welche in den letzten Jahrzehnten so manches über das Altsoester Kunstleben gebracht haben, zu Gesichte gekommen sind. — Ansprechender ist der erste Teil: eine Übersicht der Stadtgeschichte.

TODESFÄLLE.

* *Der [illegible] Marinemaler Johann Karl Neumann* ist am 18. Dezember, 58 Jahre alt, in Kopenhagen gestorben.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

.* *Über die Fortsetzung der Ausgrabungen in Troja-Hissarlik* hat Frau *Schliemann* nunmehr ihre Entscheidung getroffen. Sie will das Werk ihres verstorbenen Gatten nur so weit fortführen, bis die Freilegung der sogenannten alten Stadt erfolgt ist.

KONKURRENZEN.

* *Von der Berliner Kunstakademie.* Bei der für das laufende Jahr im Fache der Architektur stattgehabten Preisbewerbung der von Rohrschen Stiftung ist der Preis, bestehend in einem Stipendium von 4500 M. zu einer einjährigen Studienreise, dem Architekten *Johann Wilhelm Philipp Mössinger* aus Frankfurt a. M. zuerkannt worden. — Das Stipendium der Adolf Ginsberg-Stiftung im Betrage von 2000 M. ist für das Jahr 1892 dem Maler *Julius Tischmeyer* aus Friesdorf (Provinz Sachsen) und dem Maler *Hans Völcker* aus Pyritz, jedem zur Hälfte im Betrage von 1000 M., verliehen worden.

z. *Die Stadt Düsseldorf* beabsichtigt die Ausschmückung des Rathaussaales mit Gemälden und eröffnet zu diesem Zwecke einen Wettbewerb unter den in Preußen thätigen, oder aus Preußen stammenden Künstlern zur Ausarbeitung eines Planes für die malerische und dekorative Ausschmükkung des Rathaussaales. Die Bedingungen und die Zeichnungen des Saales können von Herrn Oberbürgermeister *Lindemann* in Düsseldorf kostenfrei bezogen werden. Bemerkt wird, dass für die Ausführung der Gemälde etc. ein Honorar bis zu 6000 Mark in Aussicht genommen ist, und dass an Prämien für die besten eingelieferten Arbeiten 4000, 3000 und 2000 Mark vorgesehen sind. Die Einlieferung der Entwürfe muss bis zum 1. Oktober 1892 erfolgen.

PERSONALNACHRICHTEN.

* *Prof. V. Luntz*, seit Ferstels Tode außerordentlicher Professor für altchristliche und mittelalterliche Baukunst an der technischen Hochschule in Wien, wurde an Stelle Fr. Schmidts als ordentlicher Professor an die dortige Akademie berufen.

* *Prof. Dr. J. Krsnjavi* in Agram wurde als Sektionschef mit der Leitung der kroatischen Regierungsabteilung für Kultus und Unterricht betraut.

x. *Freiherr Dr. [illegible] von Ravensburg* erhielt vom Herzog von Coburg-Gotha den Titel Professor und wurde zum Direktor der herzoglichen Kupferstich-, Handzeichnungen- und Autographensammlung ernannt.

*** *Der Geschichtsmaler Hermann Prell* in Berlin ist an Stelle des verstorbenen Prof. Th. Große als Leiter des Meisterateliers für Geschichtsmalerei an die Kunstakademie in Dresden berufen worden.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

e. l. *Deutsches Archäologisches Institut.* Mit der herkömmlichen Feier zum Gedächtnis Winckelmanns hat das deutsche archäologische Institut in Rom am 11. Dezember seine diesjährigen Sitzungen eröffnet. Den ersten Vortrag hielt *G. B. de Rossi* über ein im zweiten Bande der Berliner Skizzen Heemskercks befindliches großes Panorama der Stadt Rom, welches in dem nächsten Hefte der „Antiken Denkmäler" des Instituts veröffentlicht werden wird. Der vornehmlichste Wert dieser in den ersten Monaten des Jahres 1536 vom Kapitol, etwa von der Stelle des Palazzo Caffarelli aus aufgenommenen Ansicht besteht, wie der Vortragende auseinandersetzte, in deren Unabhängigkeit von den älteren perspektivischen Ansichten der ewigen Stadt. — Sodann sprach der erste Sekretär des Instituts, Prof. *Petersen*, über eine kürzlich aus mehreren im Tiber gefundenen Bruchstücken zusammengesetzte Marmorstatue des Apollon, welche demnächst im neuen Museum in den Diokletiansthermen in einem eigenen Kabinett aufgestellt werden soll. Die etwas überlebensgroße Figur, von der die rechte Hand, der größte Teil des linken Armes und die unteren Teile beider Beine bisher noch nicht aufgefunden worden sind, besitzt nach dem Vortragenden mit dem kolossalen im großen Saale des kapitolinischen Museums befindlichen Apollon des bekannten, gewöhnlich nach dem sogenannten Apollon auf dem Omphalos bzeichneten Typus eine so nahe Verwandtschaft, dass man geneigt sein kann, beide demselben Künstler zuzuschreiben. Wenn auch in der ganzen Anlage noch wesentlich an der archaischen Tradition festhaltend, weist doch die neugefundene Statue des Thermenmuseums, namentlich in dem milden, freundlichen Ausdruck des schönen, nach rechts geneigten Kopfes, von dessen mit einem Reif umschlungenen Haare frei behandelte Locken auf beide Schultern fallen, auf eine eigenartige neue Richtung. Nach der Form einer Ansatzspur am rechten Oberschenkel hat die gesenkte rechte Hand den Bogen gehalten, während die Linke zu einer Aktion gehoben war, deren Richtung die Bewegung des Kopfes folgt. Durchmustere man die Apollobildungen namhafter Künstler aus der in Betracht kommenden Periode, so gebe es unter den Werken des Pheidias eines, das sich mit dem so erschlossenen Motiv in Einklang bringen lasse. Es ist dies der Apollon aus dem großen, vom Zehnten der marathonischen Beute nach Delphi gestifteten Weihgeschenke, dessen Komposition: als Mittelgruppe Miltiades zwischen dem ihn bekränzenden Apollon und Athena, zu beiden Seiten je fünf attische Heroen, aus der Beschreibung des Pausanias (X, 10, 1) hervorgehe. Für diese, allerdings vorerst nur vermutungsweise geäußerte Annahme, wonach in dem Apollon des Thermenmuseums die Marmorreplik eines Jugendwerkes des Pheidias erhalten wäre, glaubt der Vortragende auch in der Formengebung der Statue weitere Anhaltspunkte zu finden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

* *Das neue Archäologische Museum in Halle*, gegenüber dem Universitätsgebäude, ist am 9. Dezember feierlich eingeweiht worden. Der Direktor des Museums, *Prof. Dr. Robert*, hielt, wie wir einem Berichte der Köln. Ztg. entnehmen, die Festansprache, in welcher er zunächst dem Kaiser für seine Fürsorge und Förderung der Kunstbestrebungen an der Hochschule den schuldigen Dank abstattete, des Ministeriums in gleicher Weise gedachte, den Bau des näheren besprach und seiner Freude Ausdruck verlieh, dass das herrliche Werk unter Leitung des Königlichen Baumeisters Hagemann nunmehr vollendet und seiner Bestimmung hat über-

geben werden können. Darauf gedachte Redner der verdienstvollen Männer, die vordem am Museum ihre segensreiche Thätigkeit entfaltet, so eines Winckelmann, Ross, Conze, Schöne u. s. w., und zum Schlusse des unvergesslichen Heinrich Heydemann, des unmittelbaren Vorgängers des Redners, dessen Andenken immerfort in Ehren gehalten werden wird. Redner besprach sodann die wertvollsten Stücke des Museums, und stattete all denjenigen den Dank ab, die es ermöglicht, solche Kunstschätze zu erwerben. Der Kurator der Universität, Geh. Oberregierungsrat *Dr. Schrader*, überbrachte die Glückwünsche der königl. Staatsregierung. Darauf begab sich die Festgesellschaft nach dem Treppenhause, in dessen Wand ein Reliefmedaillonbild Heinrich Heydemanns (von Professor Cauer in Marmor ausgeführt) angebracht war. Professor *Dr. Dittenberger*, ein Freund des Verstorbenen, feierte an dieser Stelle dessen Verdienste.

*** *Zur Berliner Kunstausstellung von 1892* wird, wie nach der Vossischen Zeitung verlautet, die Kommission eine Reihe namhafter deutscher Künstler, ferner ausländische, soweit sie der Akademie als Mitglieder angehören, einladen, Sammlungen ihrer Werke zu *Sonderausstellungen* einzureichen. Abweichend von der letzten internationalen Kunstausstellung solle wieder an der früheren Bestimmung festgehalten werden, dass von jedem einzelnen nicht mehr als drei Werke derselben Kunstgattung ausgestellt werden dürfen; nur vermöge besonderen Kommissionsbeschlusses seien Ausnahmen zulässig. Die Einlieferung beginnt mit dem 4. April und schließt am 20. desselben Monats. Die Ausstellung wird am 15. Mai eröffnet und dauert bis zum 31. Juli. In die Kommission, der neben dem Präsidenten und dem ersten ständigen Sekretär fünf Mitglieder des Senats der Akademie angehören, hat der Künstlerverein Maler Kiesel, Bildhauer Manzel und Kupferstecher Professor Hans Meyer entsandt.

*** *Die Ausstellung der Werke Meissoniers in Paris*, die für den Mai 1892 geplant war, wird nicht stattfinden. Der Grund ist in der Uneinigkeit der Erben Meissoniers, seines Sohnes Charles und dessen Gattin einerseits und der Witwe des Meisters andererseits zu suchen. Gleich nach dem Tode Meissoniers wollte seine Gattin alle vorhandenen Werke verkaufen, während die Miterben sich dem widersetzten. Darüber kam es zu einem Prozesse, der zu einer Übereinkunft der beiden Parteien nicht geführt hat. Immerhin wird er zur Folge haben, dass der Verkauf der Bilder Meissoniers um zwei oder drei Jahre hinausgeschoben wird. Der Sohn Meissoniers beabsichtigte, eine Art Museum für die Werke seines Vaters einzurichten, ein Plan, der durch den Wunsch seiner Mutter, alles zu verkaufen, vereitelt werden dürfte. Alle diese Zwistigkeiten haben die Ausstellung unmöglich gemacht.

VOM KUNSTMARKT.

W. Der Kunsthändler *Franz Meyer* in Dresden hat eben, wie alljährlich um diese Zeit, seinen (17.) *Kunstlagerkatalog* versendet, der in den fast 1900 Nummern seines Inhaltes eine reiche Auswahl von Kupferstichen, Radirungen und Holzschnitten alter und neuer Meister bietet. Überhaupt dürfte der passionirte Kunstsammler mit großem Behagen Meyers Kataloge durchsehen, da er sicher in demselben Begehrenswertes findet. Wer die alten Schulen bevorzugt, wird sich nicht vergeblich unter den Künstlern Schongauer, den Monogrammisten M. Z., gewöhnlich Zasinger genannt, A. Dürer, den Kleinmeistern, Lucas Cranach umsehen, von denen die meisten sehr reich mit vorzüglichen Blättern vertreten sind. Auch die niederländischen Meister treten beachtenswert auf, wie Lucas von Leyden, Rubens mit seiner Stecherschule, Delf, C. Visscher, die Brüder Wierix, die trefflichen Radirer Rembrandt, Everdingen, Ostade, Swanevelt und Waterloo. Unter den Italienern ist insbesondere Mantegna, Rosex, der Meister der Tarokkarten und Marc-Anton mit Schule zu beachten; von älteren Franzosen ist dann Callot, Drevet, Edelinck und Claude Gelée zu berücksichtigen. Von Meistern der Neuzeit ist eine große Menge ihrer schönsten Blätter im Katalog verzeichnet, so dass ein Betonen der einzelnen nicht möglich ist. Hier bieten alle Kunstschulen ihre Schätze dar, an denen sich die verwöhntesten Sammler erfreuen dürften. Hundert Aquarelle und Zeichnungen meist deutscher moderner Künstler beschließen den Katalog; auch unter diesen sind gediegene Kunstwerke.

y. *Kölner Kunstauktion.* — Das neue Jahr fängt bei *Lempertz* glänzend an. Eine ausgezeichnete, in Köln wohlbekannte Sammlung von Handzeichnungen, gelangt am 18. bis 19. Januar zur Versteigerung. Dazu eine größere Anzahl Aquarelle und elf Gemälde, darunter sieben allerersten Ranges. Unter letzteren befinden sich drei von *Goyen*, wie sie wohl selten zusammen auf dem Kunstmarkt erscheinen: eine Marine von 1647, eine Flachlandschaft von 1646 und ein Strandbild ganz ungewöhnlicher Art von 1642, eine Zierde jeder Galerie. Ein großartiges Architekturstück von *Dirk van Delen* mit Staffage von *Palamedes* und ein schöner *Kool* in der Art des Goyen seien noch besonders genannt. Unter den Handzeichnungen finden sich hervorragende Namen vom 16. bis 18. Jahrhundert; unter den zahlreichen Italienern, Deutschen, Niederländern seien eine Anzahl hübscher Blätter von Goltzius und Pieter Breughel, Bol, Cornelius Dusart, Wateler, Sachtleven hervorgehoben. Auch Namen, wie van Dyk, Rubens, Andrea, Del Sarto, Everdingen, Frans Hals, Ostade, Rembrandt fehlen nicht. Unzweifelhaft den Vogel werden aber die Franzosen des 18. Jahrhunderts abschießen, von denen eine Anzahl ganz hervorragender Blätter vorhanden sind. Zwei Mädchenköpfe in Rotstift von Bouchardon, eine in der Darstellung etwas bedenkliche Zeichnung von Watteau, ein Knabenköpfchen von Morland und ein männliches Porträt von J. de Witt werden Objekte heißer Wünsche werden. Eine Kollektion Aquarelle von Wilhelm v. Kobell, nach Stichen sauber ausgeführt, dürften für eine öffentliche Sammlung nicht ohne Interesse sein. Von ersten Meistern des 19. Jahrhunderts endlich finden sich mit Feder- und Stiftzeichnungen sowie Aquarellen u. a. vertreten: Ludwig Richter, Menzel, beide Achenbachs, Jos. Brandt, Führich, Grützner, Fr. Preller, Overbeck, Schnorr v. Carolsfeld, Schadow, Steinle. — Es ist eine Versteigerung ungewöhnlicher Art, die hier bevorsteht; hoffentlich ist auch die nötige Kauflust und Kaufkraft vorhanden.

ZEITSCHRIFTEN.

Zeitschrift für Innen-Dekoration. 1892. Januarheft.
Das Malerische in der modernen Innen-Dekoration. Von R. Mielke. — Der Naturalismus in der Architektur. Von A. Hofmann. — Über Zimmerdecken. II. Von H. Schliepmann. — Einige Worte über Glasmalerei und deren Herstellung. Von J. Goller. — Mode in der Wohnungseinrichtung. Von J. Barber. — Die Wandbekleidung der Wohnräume. Von L. Bodenschatz. — Der Fussbodenteppich. Von E. Jack. — Beleuchtungskörper für elektrisches Licht. Von A. Töpfer.

L'Art. 1892. Nr. 663.
Un coin de la bibliothèque national. Von Emile Molinier. — Les Tapisseries du château de Pau. (Forts.) Von Paul Lafond. — La crise de l'architecture et l'avénement du fer. Von Ed. Champury.

Magazine of Art. 1892. Nr. 135.
John Russel. Von G. C. Williamson. — Artistic homes. Von R. Blomfield. — Two winter exhibitions. Von F. Wedmore. — Book-edge decoration. Von S. T. Prideaux. — The Dulwich Gallery. (Fortsetz.) Von W. Armstrong.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in **Frankfurt a. M.**, Kunstauktionsgeschäft gegr. 1869.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie compl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
Potsdamerstrasse 3

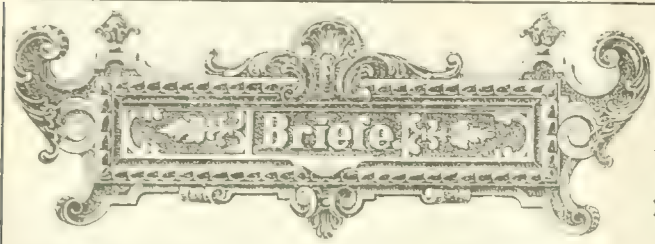
Josef Th. Schall.

312]

Alte Kupferstiche,

Radirungen, Holzschnitte etc. etc. — Kataloge franko und gratis durch

Übernahme von Auktionen. **HUGO HELBING, MÜNCHEN**
Christofstrasse 2.



Franz Spengler,
Berlin SW.
Alte Jakobstrasse 6.
—
Eiserne u. bronzene
Bau- und Möbelbeschläge
Illustr. Liste gratis.

Obiger Briefeinwurf in cuivre poli *M.* 6.—; Desgl. als Rahmen zu Karten oder Inschriften *M.* 5.—. Inschriften-Tafeln dazu *M.* 4.— bis *M.* 6.—.

Vertreter gegen Preisvergünstigung gesucht.

Im Verlage von **E. A. Seemann in Leipzig** erschien und ist durch jede Buchhandlung zu beziehen:

LEDERSCHNITT u. LEDERPLASTIK,

40 Vorlagen auf 32 Tafeln mit Pausebogen (natürl. Grösse), nebst Anleitung zur Lederplastik nach neuem vereinfachten Verfahren, von G. Büttner. In Mappe M. 10.50.

Von allen Liebhaberkünsten ist die Lederarbeit eine der nützlichsten. Bei wenig Mühe und Kosten erfordert sie nur etwas Geschicklichkeit, um die reizendsten Zierwerke, als **Cigarren- u. Brieftaschen, Stuhlbezüge, Mappen, Gürtel** u. s. w. zu stande zu bringen.

Kölner Kunst-Auction.

Ausgewählte Sammlung von

Handzeichnungen, Aquarellen und Gemälden

hochbedeutender Meister des XV.—XIX. Jahrhunderts

(vormals Sammlung F. W. Klever in Köln).

Versteigerung am 18. und 19. Januar 1892.

Illustrirte Kataloge (435 Nummern) mit 9 Phototypien sind zum Preise von 3 *M* zu beziehen durch

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) Köln.

In **Fr. v. Boetticher's Verlag** in Dresden erschien soeben:

Malerwerke

des

neunzehnten Jahrhunderts.

Beitrag zur Kunstgeschichte

von

Friedrich v. Boetticher.

Erster Band. (Erste Hälfte. Bogen 1—30.)
Aagaard—Heideck.
Nur in 300 Exemplaren gedruckt.
Lex.-8⁰. Geh. Preis 10 *M.*

Das Werk bietet Mitteilungen über **deutsche** Malerwerke des 19. Jahrhunderts; über **ausländische** Werke aber nur, soweit solche in Deutschland ausgestellt waren, oder von Künstlern herrühren, die hier ihre Ausbildung erlangt, hier gelebt haben oder noch leben. Die Bezeichnung der Werke, deren Grösse, Fundorte, graph. Nachbildungen wurden möglichst angegeben.

Dresden, 20. Juli 1891.

Bekanntmachung.

Magdeburg, den 19. Dezember 1891

An der hiesigen Kunstgewerbe- und Handwerkerschule ist die **Stelle** des **Direktors** mit 1. April 1892 zu besetzen. Qualifizirte Bewerber, besonders solche, welche jetzt eine ähnliche Stellung inne haben oder längere Zeit als Lehrer an einer derartigen Anstalt gewirkt haben, wollen sich unter Beifügung eines Lebenslaufes sowie beglaubigter Zeugnisabschriften bis zum 25. Jan. 1892 bei dem unterzeichneten Vorsitzenden des Vorstandes melden. Gehalt 5500 Mark; nach Vereinbarung eine persönliche Zulage bis zu 900 Mark.

Der Vorstand der gewerblichen Lehranstalten.

Bötticher,
458] Oberbürgermeister.

Von meinem soeben erschienenen

Kunstlager-Katalog XVII

1795 Nummern Radirungen, Kupferstiche u. Holzschnitte alter und neuer Meister und 101 Nummern Original-Aquarelle und Zeichnungen neuerer Künstler mit Verkaufspreisen enthaltend, stehen Sammlern solcher Kunstblätter auf Wunsch Exemplare kostenfrei zu Diensten.

Dresden, den 12. Dezember 1891.

Franz Meyer,
Kunsthändler
456] Seminarstrasse 7.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.



KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN KÖLN
Heugasse 58 Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 12. 21. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

AUSSTELLUNG IN DER BERLINER NATIONALGALERIE.

Der Schnitter Tod hat aus seiner Ernte des Jahres 1891 zwei Künstler, die in ihrem Leben wie in den Offenbarungen ihrer Kunst, in ihrem geistigen Wesen wie in ihren letzten Absichten von einander grundverschieden waren, zu einer Sonderausstellung ihres Lebenswerkes in der Berliner Nationalgalerie vereinigt. Zwei Nekrologe in Denkmälern, von denen der eine an das pessimistische Wort des Psalmisten von den in Mühe und Arbeit köstlich verbrachten siebenzig Jahren erinnert, während der andere an die nicht minder düstere Legende von dem Stamme der Asra gemahnt, „welche sterben, wenn sie lieben". Das Leben des Genremalers, Zeichners und Illustrators *Oskar Wisnieski* (3. Dezember 1819 bis 10. August 1891) floss so ruhig und ereignislos dahin, dass Prof. v. Donop, der Verfasser der Ausstellungskataloge, knapp fünf Seiten mit der Biographie und der Charakteristik des Künstlers, der im stillen lebte, arbeitete und starb, füllen konnte. Den doppelten Raum nimmt dagegen das Lebensbild seines Ausstellungsgenossen, des Malers, Radirers und Bildhauers *Karl Stauffer* von Bern (2. September 1857 bis 24. Januar 1891) ein, obwohl er noch nicht die Mittagshöhe seines Lebens erreicht hatte, und dabei hat Prof. v. Donop noch, wohl mit Rücksicht auf die Mutter und Schwester des Toten und die anderen beteiligten Personen, die Peripetien und Katastrophen übergangen, die den hoch begabten, von ernstem Streben beseelten Künstler zur Selbstvernichtung getrieben haben. In unserer Zeit, die das Rätselhafte, Geheimnisvolle und Sensationelle über alles liebt, war Karl Stauffer natürlich eine viel interessantere Erscheinung, als der in Zurückgezogenheit lebende Wisnieski, der nur gelegentlich auf den Ausstellungen mit kleinen Genrebildern aus alter und neuerer Zeit erschien, die freilich ein rastloses Fortarbeiten an der Ausbildung seines Kolorits im modernen Sinne bekundeten.

Als Karl Stauffer 1880 nach Berlin kam, hatte er bereits schwere Jahre harter Lehre und Entsagung durchgemacht. 1874 war er als Lehrling zu einem Dekorationsmaler in München gekommen, bei dem er es aber nicht lange aushielt. Ein Stipendium seiner schweizerischen Heimat ermöglichte ihm den Besuch der Münchener Kunstschule und später der Akademie, er arbeitete auch bei dem Kupferstecher Raab, bei Diez und Löfftz, kopirte nach Velazquez und van Dyck in der Pinakothek und raffte sich auf diesem Wege eine malerische Ausdrucksweise zusammen, die bei seinem Auftreten in Berlin derart imponirte, dass ihm die Jury der Akademischen Ausstellung von 1881 für ein Porträt des Bildhauers Klein die kleine goldene Medaille erteilte. Dadurch und durch andere Einflüsse fand er Eintritt in die Berliner Gesellschaftskreise, die sich aus den Mitgliedern der Geldaristokratie, der Kunst und Wissenschaft zusammensetzen, und eine geraume Zeit segelte sein Schiff fröhlich auf goldenen Wogen. Die Ausstellung der Nationalgalerie spiegelt die Erinnerung an diese Zeit in den Bildnissen der Gebrüder Mosse, der Professoren Bardeleben und Goldschmidt, des Theaterdirektors L'Arronge, des Grafen Harrach, des Bankiers Moritz Strauß u. a. wieder. Dann kam die Ebbe. Weitere Porträtaufträge blieben

aus, und Stauffer begann den Versuch, aus seiner Phantasie zu schöpfen. Von da ab fängt eigentlich erst der Kampf in seinem Leben an. Er wollte Schöpfungen von hoher idealer Erfindung zu stande bringen, und als er ans Werk ging, fehlte es an allen Ecken und Enden, zunächst am Kolorit. Er versuchte es zuerst mit einem weiblichen Akt, einer auf einem Teppich gelagerten, nackten Figur. Aber alle Bemühungen, Farbe und Leben in die Figur hineinzubringen, blieben erfolglos. Er mag wohl an seinem Farbensinn verzweifelt haben, hatte aber bei seinen Naturstudien so viel Zuversicht zu der Kraft seiner Zeichnung gewonnen, dass er den Beschluss fasste, sich in der Radirung und im Kupferstich zu versuchen, wobei ihm sein Münchener Freund P. Halm behilflich war. Auch hat der Einfluss seines Freundes M. Klinger dazu gewirkt, ihn auf dieses Gebiet zu führen, dessen technische Seite er bald mit großer Meisterschaft beherrschen lernte, wobei er, wie Klinger, die Radirnadel mit dem Grabstichel verband. Ihrem Inhalte nach bewegten sich seine graphischen Arbeiten in demselben Kreise, wie seine Gemälde und Zeichnungen: Bildnisse, meistens Köpfe, von denen die Adolf Menzels, Gottfried Kellers, C. F. Meyers, Gustav Freytags, den er auch in Öl für die Nationalgalerie, farbiger als sonst und mit hellem Hintergrunde gemalt hat, und seiner Schwester die hervorragendsten sind, dann männliche und weibliche Aktstudien in verschiedenen Stellungen. Aus derselben Absicht, völlig Herr über die Form zu werden, ist auch eines seiner letzten Ölgemälde, die lebensgroße Figur eines nackt an das Kreuz geschlagenen jungen Mannes (1887), entstanden.

Der materielle Erfolg, den er von seinen Porträtradirungen erwartete, wollte sich in dem gehofften Maße nicht einstellen, vielleicht weil seine Platten bei der Feinheit und dem komplizirten Raffinement seiner Technik nicht diejenige Zahl von Vervielfältigungen vertrugen, die eine wesentliche Bedingung eines größeren Ertrags ist. Abermals in seinen Hoffnungen getäuscht und mit Sorgen um seine Existenz belastet, verließ er Berlin, um sich gleich seinem Freunde Klinger und dem Radirer E. M. Geyger in Rom der Bildhauerkunst zu widmen, in der er nun endlich seinen wahren Beruf erkannt zu haben glaubte, weil ihm nicht die Farbe, sondern die Form als das richtige Ausdrucksmittel seiner Stimmungen erschien. Zu einer gedeihlichen Entwicklung auf diesem neuen Kunstgebiete gelangte er wiederum nicht, zum Teil, weil eine verhängnisvolle Leidenschaft für eine verheiratete, in der vornehmen Gesellschaft von Bern und Zürich wohlbekannte Frau seine Thätigkeit lähmte. Einmal machte er in Bern einen Selbstmordversuch, trug aber nur eine schwere Verwundung davon. Dann ging er nach Florenz, um unter dem Beistand A. Hildebrands sich von neuem seinen plastischen Arbeiten zu widmen. Er beteiligte sich auch an einer Konkurrenz um ein Denkmal für den Schweizer Nationalhelden Bubenberg, erzielte aber keinen Erfolg, und diese Enttäuschung soll ihm den letzten Lebensmut geraubt haben, so dass er sich am 24. Januar 1891 selbst den Tod gab. Auch die Dame, die das Verhängnis seines Lebens geworden, hat vor einigen Wochen durch Selbstmord geendet.

Im Gegensatz zu dieser Tragödie von Leidenschaft und Schuld ist das Leben Oskar Wisnieskis wie eine Idylle verflossen. Bei seinem Vater, einem Kupferstecher, lernte er von früher Jugend an Zeichnen und Radiren, besuchte dann vier Jahre lang die Berliner Akademie, ohne sich an einen Lehrer enger anzuschließen, und verließ nur Berlin, um Studienreisen in Nord- und Süddeutschland zu machen. In seiner Kunst lassen sich zwei charakteristisch hervortretende Züge unterscheiden: in seinen Zeichnungen, Radirungen, Lithographien und Buchillustrationen ist der Einfluss Menzels ersichtlich, dem er einmal auch in einem seiner letzten Ölgemälde „Die letzte Ehre“, dem Begräbnis eines Generals aus der Zeit Friedrich Wilhelms I., sehr nahe gekommen ist, und eine Gruppe seiner Ölgemälde, die seine liebenswürdigsten und zugleich reifsten Schöpfungen darstellen, lässt ein eingehendes Studium von Watteau und Lancret erkennen, die Wisnieski durch größere Tiefe der Charakteristik zu übertreffen wusste. Auch darin begegnete er sich mit Menzel, dass er nicht müde wurde, für seine Rokokobilder und seine militärischen Darstellungen aus dem vorigen Jahrhundert und aus neuerer Zeit fleißige Detailstudien (Interieurs, Möbel, Kostüme und dergleichen mehr) zu machen. Die Ausstellung seiner Werke umfasst 550 Nummern, die ihn mit allen Gattungen der malerischen und zeichnerischen Technik vertraut zeigen. Unablässig nach Vervollkommnung strebend, wusste er seiner Öltechnik eine immer größere Geschmeidigkeit zu geben, und seine letzten Gemälde waren so reich mit Luft und Sonne erfüllt, dass die Bilder des Siebzigjährigen neben den Erzeugnissen der modernen Hellmalerei bestanden.

ADOLF ROSENBERG.

EIN NEUES BUCH, EIN NEUER VEREIN, EINE NEUE ZEITSCHRIFT, EIN NEUES GEBIET DER SAMMELWUT.

MIT ILLUSTRATIONEN.

Im Jahre 1890 erschien ein neues Buch des unermüdlichen, vielverdienten *F. Warnecke,* betitelt: Die deutschen Bücherzeichen (Ex libris) von ihrem Ursprung bis zur Gegenwart. (Berlin, Stargardt, 30 M.) Das ist ein recht gutes, nützliches und verdienstvolles Buch und hat vor vielen anderen auch das voraus, dass es nicht zum größten Teil abgeschrieben, sondern aus eigener Forschung erwachsen ist. Wenn Warnecke irgendwo ein Wappen sieht, wird er ganz wild und muss es haben: ob es nun an einer Suppenterrine oder Medaille, auf einem Schrank oder Ex libris sitzt. Und auf diesem Wege, durch Bestimmung namenloser Ex libris auf Grund der Wappen ist er wohl zum Sammeln, Studiren und zur Kennerschaft dieser interessanten Gruppe kleiner graphischer Kunstwerke gekommen. Nach jahrelangem Sammeln hat Warnecke dann die Früchte seiner Studien in einem Vortrag einem kleinen Kreise mitgeteilt und diesen Vortrag zum ersten Teil des oben erwähnten Buches ausgearbeitet. Der Vortrag selbst wirkte derart anregend, dass sich eine ganze Anzahl Freunde der Heraldik auch zu den Ex libris bekannten und in Berlin ein Verein entstand, der sich die Aufgabe stellt, „die Bücherzeichenkunde und die angrenzenden Gebiete der Bibliothekenkunde . . . . . . zu beleben und zu fördern“, und dies durch regelmäßige Versammlungen mit Vorträgen und eine eigene Zeitschrift zu erreichen sucht.*) Die letztere Einrichtung ist besonders löblich, weil dadurch auch außerhalb Berlins wohnenden Liebhabern von Bücherzeichen die Möglichkeit gegeben ist, sich an den Bestrebungen des Vereins zu beteiligen. Wesentlich wird ja der Verein nach zwei Richtungen thätig sein: seine Mitglieder zum Sammeln und Studiren der Ex libris anzuregen und zur Beschaffung eines eigenen Bücherzeichens zu veranlassen.

Emptus est iste liber per nos Doctorem
Joannem Fabrum Episcopum Viennē:
sem/et Coadiutorem Noue Ciuitatis/
Gloriosissimi ⁊ clementissimi/Romano:
rum/Hungarie/Bohemieqȝ ⁊c. Regis/ac Archi
ducis Austrie Ferdinandi pientissimi a Consi:
lijs ⁊ a Confessionibus. Et quidem non ea pecu:
nia/que ex prouentibus et censib: Episcopatus
prouenit. Sed ea/quam ex honestissimis nostris
laboribus aliunde accepimus. Proinde liberum
est nobis donare et legare cui voluerimus.
Donamus igitur Collegio nostro apud
sanctum Nicolaum/ordinamusqȝ vt ibi
in perpetuum Studentibus vsui sit/
iuxta statuta et prescripta nostra.
Actum Vienne in Episcopali
Curia/prima die Septem:
bris. Anno salutis.
M. D. xxx.

Aus Warnecke, die deutschen Bücherzeichen

Was das Sammeln angeht, so giebt es z. Z. noch Bücherzeichen genug: lange wird die Freude

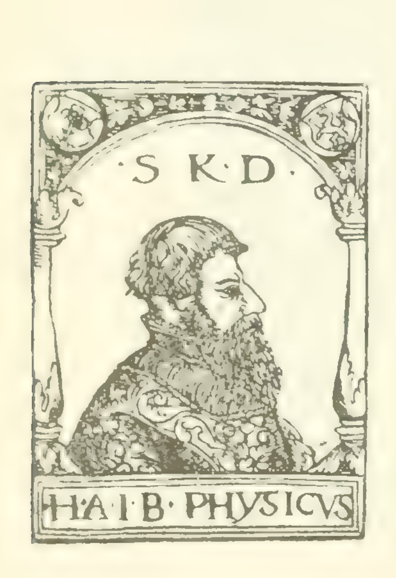
*) *Ex Libris.* Zeitschrift für Bücherzeichen, Bibliothekenkunde und Gelehrtengeschichte. — Commission-Verlag von C. A. Starke, Görlitz. Jährlich 15 M.

nicht mehr dauern. Denn ohne Zweifel wird, wie das so geht, infolge der Gründung des Vereins, die rabies gewisse Kreise ergreifen, man wird alle alten Bücherlager durchwühlen, aus allen alten Scharteken die Zettel, die bis dahin friedlich in den Innenseiten der Deckel geklebt haben, erbarmungslos herausreißen — wogegen Warnecke übrigens mit Recht protestirt — und einen schwungvollen Handel damit treiben und alle „nicht im Warnecke“ stehenden Blätter zu hohen Preisen treiben, und eines schönen Tages sind die Quellen versiegt, wie das Bächlein, wenn der Berg entwaldet ist.

Für diese Sammler ist nun das Warneckesche Buch ein trefflicher Führer und Ratgeber. Die Einleitung orientirt über die Geschichte der Buchzeichen, von denen im Hauptteil des Werkes über 2500 in präziser Form beschrieben werden unter alphabetischer Anordnung der Besitzernamen mit Beifügung der Zeichner, Stecher und Formschneider, zu deren Auffindung am Schluss ein Register verhilft. Eine größere Anzahl Illustrationen im Text und 26 Tafeln mit den charakteristischsten und seltensten Ex libris geben auch in Abbildung eine gelungene Übersicht über die Entwickelung derselben.

Dass sich ein jeder echte, in der Wolle gefärbte Ex libris-Mann ein eigenes Bücherzeichen anschafft, ist eine selbstverständliche Voraussetzung: ein weites Spiel der Phantasie ist hier dem Bücherfreunde geboten: Heraldik und Mythologie, Allegorie, Symbolik, Embleme und alles Getier, was da kreucht und fleucht, werden herhalten müssen, um die wichtige Thatsache auf die Nachwelt zu bringen, dass Gotthold Walram Isidor Meyer den zehnten Band von Engelhorns Novellenschatz — broschirt à 50 Pf., gebunden 1 Mark — im Jahre des Heils 1892 im Besitz gehabt hat. Ja, meine Herren Ex libris-Freunde — da liegt nämlich der Hund begraben!

Die Verwendung eines Bücherzeichens ist nämlich keine so ganz gleichgültige Sache: sie setzt voraus, dass derjenige, der es führt, eine wirkliche Bibliothek besitzt, eine Büchersammlung, die einen gewissen Wert und Charakter hat, dass diese Bibliothek gut gehalten und anständig eingebunden ist — überhaupt den Anforderungen entspricht, die die moderne Bibliothekswissenschaft und der gute Geschmack an ein solches Institut stellt: sonst ist das Ganze eine Spielerei. Dass dies nicht immer, ja vielleicht meist nicht der Fall ist, sei Gott geklagt. Ich habe in meiner Bibliothek — die ohne ein eigenes Ex libris ganz wohl gedeiht — sogar eine Anzahl antiquarisch gekaufter Broschüren, in deren *Papier*umschlag Ex libris kleben. Bekanntlich werden in Deutschland zwar viele Bücher gedruckt, aber wenig gekauft; außer den Modepoeten, die Weihnachten ihr obligates opus auf dem Markt abladen, gelangt an litterarischen Erzeugnissen wenig in Privatbibliotheken; man holt sich das geistige Futter aus den Leihbibliotheken. Die großen verdienstvollen, für die gebildeten Kreise berechneten Publikationen auf dem Gebiet der Geschichte, Litte-







Aus WARNECKE, die deutschen Bücherzeichen

ratur, Kultur und Kunstgeschichte, wie sie Grote, Velhagen & Klasing, Hirth, Seemann, Spemann u. a. ins Leben gerufen, sind, trotz ihrer oft beispiellos billigen Preise, doch immer noch in relativ wenig Häusern zu finden. Wenn man dagegen hält, was in Frankreich erscheint und wie diese Werke ausgestattet sind, dann fragt man sich immer, wie ist das möglich. Und die Antwort lautet: der gebildete Franzose kauft Bücher, der gebildete Deutsche nicht! Es ist geradezu erstaunlich, in wie wenig sog. besseren Häusern, d. h. in Kreisen, welche die Träger der Bildung sein sollten, man einigermaßen ansehnliche Bibliotheken trifft. Die elenden Klassikerausgaben stehen oft noch von der Gymnasialzeit des Hausherrn da, und die ehrbare Hausfrau bringt etzliche französische und englische Anthologien, auch Julius Wolffs unsterbliche Poesien, allenfalls den Ekkehard und Trompeter von Säkkingen mit, und dann ists aus. Und das heißt eine Bibliothek.

Aus der Bibliothek
Joh. Wolfgang v. Goethe's.

Mit den Einbänden sieht es vielleicht noch trauriger aus: dafür fehlt anscheinend in Deutschland das Verständnis vollständig. Der elendeste Pappband mit Papierschild genügt den meisten „Bibliotheksbesitzern“, höchstens ein schief gedruckter Goldtitel; Halbleinen ist schon Luxus und die Kalikobände der Klassikerausgaben gelten als Zierden jeder Bibliothek. „Für 30 Mark eine ganze klassische Hausbibliothek — in 16 reich vergoldeten Prachtbänden“ lauten die Weihnachtsinserate; es ist zu verwundern, dass nicht dabei steht: „bei $^3/_4$ Meter Länge und vergoldetem Rücken. Jede gute Bibliothek sollte zum mindesten Halbfranz gebunden sein, bessere Bücher in Ganzleder. Dass der Einband im Verhältnis zum Wert des Buches stehen muss, ist auch selbstverständlich: man kann die Meyersche Groschenbibliothek nicht in Bände mit Handvergoldung binden. Aber ehe in Deutschland jemand 30, 50 oder 100 Mark für einen schönen Einband verwendet, muss es schon arg kommen: in Frankreich sind das ganz gewöhnliche Erscheinungen und die entzückenden einfachen Einbände der modernen französischen Buchbinder sind bessere Muster für unsere deutschen Meister, als alle alten Einbände, die wir in den Museen aufspeichern.

Ein Ex libris hat nur in einem guten, gut ausgestatteten, gut gebundenen und gut gehaltenen Buche Sinn und Berechtigung. Denn es soll späteren Zeiten Zeugnis geben vom Charakter, Geschmack und Wesen des Inhabers, es zeigt, wie seine Briefe, Stil und Handschrift, wes Geistes Kind er war. Sicherlich kann und wird das Warneckesche Buch dazu beitragen, den Sinn und Geschmack auch nach dieser Richtung zu fördern und zu beleben und darum gebührt ihm in jeder Hinsicht hier der Dank aller wirklichen Bücherfreunde. *A. P.*

TODESFÄLLE.

*** *Der französische Geschichtsmaler Charles Louis Müller,* ein Schüler von Gros und Cogniet, ist am 10. Januar in Paris, 76 Jahre alt, gestorben. Er hat sich vornehmlich durch Bilder aus der Revolutionszeit (die Verlesung der letzten Opfer der Schreckensherrschaft im Luxemburgmuseum, die Messe während der Schreckensherrschaft, der Dichter André Chenier im Gefängnis) bekannt gemacht.

⊙ *Der Architekturmaler Prof. Paul Graeb,* Dozent an der technischen Hochschule zu Berlin, ist daselbst am 5. Januar im 50. Lebensjahre gestorben. Er war ein Sohn und Schüler des Architekturmalers Karl Graeb (1816—1884).

*** *Die schwedische Genre- und Porträtmalerin Amalia Lindegren* ist am 27. Dezember im Alter von 77 Jahren in Stockholm gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

J. *Professor Karl Lacher,* der seit 16 Jahren an der Staatsgewerbeschule in Graz als Lehrer erfolgreich wirkte, hat die Berufung zum Direktor des am Joanneum in Graz zu errichtenden steiermärkischen kulturhistorischen und Kunstgewerbemuseums angenommen.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

⊙ *Vom Verein der Berliner Künstler.* Die am 5. Januar vollzogene Wahl des Vorstandes hat einer großen Anzahl von Mitgliedern die Veranlassung geboten, ihrer Misstimmung gegen den bisherigen Vorsitzenden *A. v. Werner,* den Leiter der Jubiläumsausstellung, Ausdruck zu geben. Als Gegenkandidat war der Präsident der Akademie der Künste, Prof. *C. Becker,* aufgestellt, der bei dem ersten Wahlgange nur zwei Stimmen weniger als A. v. Werner erhielt. Da somit keiner der Kandidaten die Majorität hatte, wurde zur Stichwahl geschritten, wobei auf A. v. Werner 109 Stimmen, auf C. Becker 108 Stimmen fielen. A. v. Werner nahm nach dieser Wahl das Amt von neuem an. Zum ersten Schriftführer wurde Architekt *Hoffacker,* zum zweiten Maler *Schnars-Alquist,* zum ersten Säckelmeister Maler *Körner* zum zweiten Bildhauer *Schweinitz,* zum Archivar der Direktor des königlichen Instituts für Glasmalerei, *Bernhard,* gewählt. Der Vorsitzende konnte die erfreuliche Mitteilung machen, dass das Vermögen des Vereins durch das Ergebnis der Jubiläumsausstellung auf das Doppelte gestiegen ist.

-u- *Kunstgeschichtliche Gesellschaft in Berlin.* In der Dezembersitzung sprach zunächst Herr *Bode* über *die Entwickelung der Hamburger Kunsthalle.* Dieselbe verdankt ihre Entstehung einzelnen Hamburger Kunstfreunden, vor allem den Stiftungen Carl Heine, Joh. Amsinck, Sillem und den Hamburger Kunsthändlern Harzen und Commeter. Seit ihrer Eröffnung hat das Museum durch 40 Jahre ein stilles Leben

geführt. Mit Ausnahme der Ankäufe moderner Bilder durch den Kunstverein und den Verein von Kunstfreunden sind wesentliche Veränderungen nicht zu verzeichnen. Da wurde vor fünf Jahren Dr. Lichtwark, ein Hamburger, an die Spitze der Kunsthalle berufen. Trotz der ungünstigen Verhältnisse hat er es verstanden, in wenigen Jahren eine vollständige Veränderung zu wege zu bringen: nicht nur in der Kunsthalle selbst, sondern im ganzen künstlerischen Leben von Hamburg. Nicht nur ist das Museum verdoppelt und verdreifacht in seinem Bestande, vor allem ist dasselbe ein lebendiger Faktor im geistigen und sozialen Leben der Stadt geworden. Unterstützt wurde Dr. Lichtwark in hervorragender Weise bei seinem Antritt durch Herrn G. C. Schwabe, einen in London angesessenen Engländer. Dieser schenkte der Kunsthalle im Jahre 1886 seine auf 1½ Million Mark geschätzte Sammlung moderner englischer Bilder und bestritt zugleich die Erweiterung des Gebäudes. Hierdurch war mit einem Schlage das Interesse des Hamburger Publikums wieder der Kunsthalle zugewendet. Den reichen Hamburger Kaufleuten war damit ein Vorbild zur Nachahmung gegeben. Endlich war durch diese umfangreiche Sammlung englischer Bilder in der Kunsthalle die erste Stätte für eine Sammlung moderner Kunstwerke fremder Schulen geschaffen. Diese günstige Lage hat Dr. Lichtwark mit klarem Blicke erfasst und in Anlehnung an gegebene Verhältnisse ausgebeutet. Fast gleichzeitig bot sich nach einer anderen Richtung hin eine Bereicherung der Kunsthalle dar. Die bekannte Sammlung altholländischer Bilder in Besitz des Herrn Joh. Wesselhoeft in Hamburg stand zum Verkauf und war der Stadt angeboten, als Dr. Lichtwark nach Hamburg kam. Damals war nicht eine Stimme für diesen Ankauf, der wenige Jahre später (1858) durch einstimmigen Beschluss von Senat und Bürgerschaft vollzogen wurde. Durch diesen Ankauf ist die Kunsthalle erst unter die nennenswerten Galerien eingetreten. Um dieses rasch angewachsene Material recht wirksam zu machen, knüpfte er vor allem an lokale Bedingungen und Traditionen an. Aus diesem Gesichtspunkte ist die ansehnliche Sammlung Hamburger Ansichten aus Stadt und Land entstanden und ist der Anfang gemacht zu einer Sammlung von Porträts hervorragender Hamburger Persönlichkeiten in Bild und Stich, und der Sammlung von Kunstwerken althamburger Künstler. Gerade in Hamburg haben diese Zeugnisse lokaler Kunstthätigkeit einen künstlerischen Wert, da sich hier zuerst in Deutschland nach dem dreißigjährigen Kriege durch die engen Beziehungen zu Holland ein künstlerisches Leben entwickelte. In gleicher Weise sind auch die Sammlungen der Handzeichnungen, Stiche, Münzen und Medaillen nach dieser lokalen Seite angebaut worden. Ausschließlich durch private Beihilfe hat Dr. Lichtwark auch nach der Seite der modernen Kunstwerke die Kunsthalle zu erweitern versucht. Einen reichen Quell für Gemälde bilden hier Vermächtnisse. Anders dagegen in der Plastik, die in deutschen Sammlungen überhaupt sehr schwach vertreten ist. Eine Anzahl gewählter Originalskulpturen und eine reichere Sammlung der besten Bildwerke aller Nationen aus unserer Zeit wird in Hamburg selbst die besten Früchte tragen. Ein besonderer Zweig der Plastik, der besonders für die Goldschmiede eine treffliche Schule abgeben wird, liegt schon in einer Sammlung von Medaillen und Plaketten fertig vor. Besonders wird die französische Plastik in dieser Abteilung ihrer unbestreitbaren Stellung entsprechend eine hervorragende Rolle spielen. Dieser Gesichtspunkt, dass man an den Vorzügen der Fremde die eigenen Schwächen am besten erkennen könne, wird auch für eine Pflege der außerdeutschen Kunst überhaupt eine der wichtigsten Aufgaben der Kunsthalle werden. Ohne fremde Hilfe, lediglich durch seine eigene Kraft hat Dr. Lichtwark die zweite eben so wichtige Aufgabe, die Nutzbarmachung der Sammlung ergriffen und durchgeführt. Nicht nur durch jede mögliche Erleichterung und Unterstützung in der Besichtigung durch täglichen Zutritt, durch Nachbildungssammlungen und Bibliothek hat er dieses Ziel verfolgt, sondern vor allem durch die verschiedenartigsten Vorträge. So ist die Hamburger Kunsthalle jetzt eine Lehranstalt ersten Ranges. — Herr *Springer* legte darauf das von ihm herausgegebene hinterlassene Werk seines verstorbenen Vaters („Albrecht Dürer" von Anton Springer, Berlin, Grote 1892) vor und machte auf die Partien des Buches aufmerksam, in denen der Verfasser zu neuen Resultaten kommt. Stärker als bei Thausing und allerdings im Gegensatze zu ihm wird von Springer in der Jugendentwickelung Dürers der Einfluss der Italiener betont. Das spätere Leben Dürers wird in eine humanistische, eine Erasmische und eine Melanchthonische Periode geteilt und für jede können charakteristische Werke seiner Hand genannt werden. Zur Erklärung einiger der bekanntesten rätselhaften Kupferstiche gelang es, Stellen aus Erasmischen Schriften anzuführen, denen Dürer ohne Zweifel die erste Anregung zu seinen Darstellungen verdankte. Nach Dürers Büchern und nach seinem litterarischen Nachlass, soweit er bis jetzt publizirt ist, ist sein künstlerisches Glaubensbekenntnis ausführlich geschildert worden. — Sodann berichtete noch Herr *von Loga* über das kürzlich erschienene Werk von *J. W. Linton, The masters of wood engraving.* Das umfangreiche, glänzend ausgestattete Buch macht seit 50 Jahren zum ersten Male den Versuch, eine umfassende Geschichte des Holzschnittes zu geben. Der Verfasser, selbst ausübender Künstler, fühlt sich aus diesem Grunde besonders zur Lösung dieser Aufgabe berufen. Giebt man ihm gern zu, dass er vor anderen Autoren größere technische Erfahrung voraus hat, so ist ihm vor allem eine eingehendere Sachkenntnis, namentlich für die Geschichte der älteren Perioden zu wünschen. Das Bedeutende, was namentlich in Deutschland in den letzten Jahren auf diesem Gebiete geleistet ist, ist ihm völlig entgangen. Der zweite Teil, welcher von Bewicks neu erfundener Technik ausgehend, die Entwickelung, namentlich des englischen Holzschnittes des vorigen und dieses Jahrhunderts schildert, ist weit wertvoller. Der neuen großen Bewegung, welche sich in den letzten Jahrzehnten unter Amerikas Führung vollzogen, steht Linton mit Unrecht ablehnend gegenüber. — Der Präsident berichtete sodann über die Thätigkeit der Kommission zur Vorbereitung der „*Ausstellung von Kunstwerken aus der Zeit Friedrichs des Großen in Berliner Privatbesitz*", die seitens der Gesellschaft in der Oktobersitzung beschlossen wurde. Die Ausstellung sei durch Zusage von allen Seiten gesichert; als Lokal sei wieder die Akademie der Künste in Aussicht genommen und zugesagt. Als Zeit für die Ausstellung sei der Monat April und die erste Hälfte des Mai festgesetzt. — Herr *Bode* teilte mit, dass die Verhandlungen der italienischen Regierung über den Ankauf der *Sammlung Borghese* durch ein Gebot des Baron A. Rothschild auf Tizians „Irdische und himmlische Liebe" (die Summe von sechs Millionen Francs scheint verbürgt zu sein!) in ein schnelleres Tempo gebracht seien, aber noch nicht zu einem Resultat geführt hätten. Ein öffentlicher Verkauf dieser Galerie sei noch nicht ausgeschlossen. Größere Auktionen stünden für das Jahr 1892 bisher nur in London fest: die Galerie des Herzogs von Devonshire in Chiswick und wahrscheinlich auch ein Teil der Galerie von Earl Dudley sollten zur Ver-

steigerung kommen. — Herr *Lippmann* schließt daran die Mitteilung, dass auch eine hervorragende Sammlung von Stichen und Holzschnitten im Frühjahr in London zum Verkauf kommen würde: die Sammlung des verstorbenen Richard Fisher.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. *Zu Ehren des Berliner Lithographen Gustav Feckert*, der in den vierziger, fünfziger und sechziger Jahren gleich seinem Pariser Kunstkollegen Mouilleron diesen Zweig der vervielfältigenden Kunst zu einer reichen Blüte gebracht hatte, ist von dem Präsidenten der Berliner Kunstakademie *C. Becker* in den Räumen dieses Instituts eine Ausstellung veranstaltet worden, die gleich den in der Nationalgalerie üblichen einen Überblick über das gesamte Schaffen des einst hoch geschätzten Künstlers bietet. In der Nationalgalerie konnte diese Ausstellung nicht stattfinden, weil der durch sie Geehrte noch lebt. Der 72jährige Meister hat das in der Kunstgeschichte nur sehr selten vorkommende Missgeschick gehabt, dass er seine Kunst überlebt hat. Die Lithographie ist zum Handwerk herabgesunken, nachdem ihr der eigentliche Nährboden, die Reproduktion von Gemälden und Bildnissen Lebender durch die Photographie, die Radirung, den Holzschnitt und die modernen, auf der Photographie beruhenden Vervielfältigungsarten entzogen worden ist. Die Ausstellung umfasst über 200 Nummern, darunter etwa 170 Bildnisse, ein stattliches Lebenswerk, das sich auf etwa 40 Jahre verteilt. Was der Technik an Kraft, Farbigkeit und Schmelz des Tons, an Schärfe und Feinheit der Zeichnung abgewonnen werden kann, hat Feckert erreicht, zum Teil mit Hilfe eines von ihm erfundenen Werkzeuges, der Tablette, die wesentlich dazu beigetragen hat, dass die Steinzeichnung sich noch längere Zeit neben der Daguerrotypie und Photographie erhalten hat. Es giebt sogar nicht wenige unter seinen Steinzeichnungen — wir citiren nur das Porträt Ravenés nach Knaus, ein Interieur mit zwei Figuren nach Vautier, das Familienglück nach F. E. Meyerheim und die von Feckert nach der Natur auf den Stein gezeichneten Bildnisse des Malers E. Hildebrandt, des Malers Hasenclever, des Grafen von Münster und der Tänzerin Pepita —, die in Bezug auf malerische Wirkung mit jeder Radirung auf Kupfer wetteifern können, ohne dass das mühsame Wirrsal der Strichelmanier so augenfällig zu Tage tritt, wie bei der Radirung. Eine Wiederbelebung der Lithographie in künstlerischem Sinne scheint ausgeschlossen. In der Geschichte der Lithographie wird Feckert aber seinen Ehrenplatz behalten, weil er in seinem Kreise ein Höchstes geleistet hat.

O. M. *Kunstgewerbemuseum zu Berlin.* Die *Wohlthätigkeitsausstellung für Japan* ist am Freitag dem 15. Januar eröffnet worden. Die Teilnahme an derselben ist außerordentlich rege, der Lichthof ist in allen seinen Teilen mit erlesenen Werken von hoher Kostbarkeit gefüllt, welche durchweg aus *Privatsammlungen* stammen. Vom Museum zu Hamburg und von Privatsammlern von außerhalb sind sehr wertvolle Stücke beigesteuert. Es ist auch eine Reihe von Photographien eingegangen, welche die Zerstörungen des Erdbebens in den betreffenden Ortschaften darstellen. — Die Besuchszeit ist dieselbe wie die des Museums, 10 bis 3 Uhr, der Eintrittspreis beträgt 50 Pfennig und am Montag, 12 bis 3 Uhr, zwei Mark. Es werden Dauerkarten für drei Mark ausgegeben.

A. L. Die am 25. November eröffnete *Herbstausstellung im Künstlerhause in Budapest* enthält, die wenigen plastischen Arbeiten und Aquarelle mitgerechnet, 550 Ausstellungsobjekte, hiervon 430 Gemälde, zu zwei Dritteilen auf heimische, zu einem Dritteil auf ausländische Maler entfallend. Die zur Verfügung stehenden Preise spornten namentlich die jüngere Künstlergarde zu eifriger Mitkonkurrenz an. Außer den von Minister Trefort begründeten zwei goldenen Staatsmedaillen, die eine für einen heimischen, die andere für einen ausländischen Künstler, kommen zur Verteilung: das Stipendium des Klubs der Kunstfreunde (1500 fl.), der Salonpreis (1000 fl.), der Rökkpreis (1000 fl.), der Ratpreis und der Preis der Gesellschaft für ein Bild, das sich zur Reproduktion als Prämienblatt eignet (300 fl.). In der heimischen Produktion ist das Porträt überwiegend. Vielleicht, weil unsere Besten fast ausschließlich im Porträt excellirend, zur Nacheiferung anspornen, vielleicht auch, weil sichere Bestellung der unsicheren Arbeit vorgezogen wird. Das Kirchen- und Historienbild ist gar nicht vertreten. Der Kunstfreund, der nach Detmolds launigen Recepten zur Kunstkennerschaft nach dem historischen Bilde stets „unendliche Sehnsucht“ haben muss, findet den Platz zum Verschmachten. Nichts hiervon; alles Porträt, Genre, Bild der Sitten und Kostüme, Landschaft u. s. w. Die seltene Meisterschaft freien und breiten Vortrags stellt *Benczur* mit einem lebensgroßen Frauenbildnis obenan; ohne Nebenbuhler trägt der brillante Kolorist den Sieg wieder davon. Ihm folgt *Leop. Horowitz* mit vier Porträtbildern; sie alle sind (zumal das Bild der alten Dame) in edler, absichtsloser Einfachheit, in dem Eindruck der Mühelosigkeit, Zeugnisse größten Fleißes. Dass er bereits Schule macht, beweist *Jul Basch*, der mit seinem Porträt der im Lehnstuhl sitzenden älteren Dame, unter seine Botmäßigkeit geratend, in den Kreis unserer Maler erster Ordnung tritt. Altmeister *Lotz* bringt ein duftiges Mädchenporträt, *Vastagh* eine Kindergruppe und die ganze jüngere Generation noch etwa drei Dutzend Porträtbilder, von denen diejenigen von *Burger*, *Stettka* und *Vajda* ernstes Streben bekunden. — Unsere Genremaler und Landschafter bewegen sich in Sphären, in denen wir sie bereits kennen, *Nadler* und *Margitay* vertreten das Salonbild, *Révész*, *Bihari*, *Vagó* und *Peske* das Dorfbild, *Eisenhut* und *Tornai* den Orient, *Spányi*, *Tölgyessy*, *Mesterházy* u. a. m. die Landschaft; nur *Ebner* entfernt sich bewusst von seinen Pusstenmotiven zu einer vollständig neuen Weise und bringt eine goldbraune nackte Nymphe im Walde. — Von den jüngeren Keimen, die sich zum Lichte drängen, seien *Csók* und *Pap* rühmend erwähnt. — Von den ausländischen Künstlern sind Deutsche, Holländer, Belgier, Franzosen und Italiener reichlich vertreten. Wir nennen nur: *Israels*, *Verstraete*, *Courtens*, *Guay*, *Jimenez*, *Carbonero*, *Rotta*, *Ronbaud*, *Firle*, *Uhde* und *Normann*, die alle vorzüglich vertreten sind und uns die verschiedensten Kunstweisen und Richtungen vorführen. —

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1892. Nr. 1.
Dombaumeister Schmidt's Hüttengeheimnis. Von Oskar Mothes. — Vorträge eines Anatomen über Plastik, Mimik und Drama. Von Alfred Nossig.

Architektonische Rundschau. Jahrg. 1892. Lief. 3.
Entwurf zu einer öffentlichen Bibliothek in Ayr. Von A. Morris & Hunter, London. — Eingangshalle des Pellerhauses in Nürnberg. — Villa des Herrn Dr. Kolbe in Radebeul bei Dresden. Erbaut von Otto March in Charlottenburg. — Grabmonument für Direktor Th. Bürklin, Neustadt a. Haardt. Entworf. von F. Huber daselbst. — Entwurf zur Renovation des Hauses „Zum Goldenen Häschen“ in Graz. Von L. Theyer daselbst. — Konkurrenzentwurf für die Gestaltung des Marktplatzes in Basel. Von Curjel & Moser, Karlsruhe.

Gewerbehalle. Jahrg. 1892. Lief. 1.
Humpen. Entworfen von H. Götz, Karlsruhe. — Vergoldeter Rahmen mit Spiegeleinlagen. Aufgenommen von W. Michel, Wien. — Wandmalerei. Von Francisco Pradilla, Rom. — Schmiedeeiserne Grabkreuze. Aufgenommen von O. Poetsch, Charlottenburg. — Delfter Vasen und Teller. Aufgenommen von C. Gädtgens. — Kredenz. Entworfen von Otto Hieser, Wien. — Grabmal Brauer in Stuttgart. Entworfen von Rob. Reinhardt daselbst. — Motive für Plafondmalerei. Von H. Kaufmann, München.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN KÖLN
Heugasse 58. Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 13. 28. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

EIN WORT ÜBER DIE MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNGEN.*)

„Man bekommt lange nicht alle die tüchtigen Leistungen zu sehen, die während des Jahres in den Werkstätten der Kunst in München entstehen. Für sie muss Gelegenheit geboten werden, sich zu zeigen, denn das Beste kommt gerade da nicht zur Ausstellung, wo während des ganzen Jahres Gelegenheit zum Ausstellen ist, im Kunstvereine nämlich. Schaffen wir unseren Künstlern und ihren Arbeiten einen Platz, wo die letzteren der Welt in würdiger Weise vorgeführt werden können, so wird Münchens Kunstleben einer neuen, groß beanlagten Phasis entgegengehen und man wird allerorts sehen, was zu leisten wir im stande sind.“

Das sind so ziemlich präzis die mit großem Beifall seitens der jüngeren Münchener Künstlergeneration aufgenommenen Worte eines Redners aus der Zeit (Winter 1888/89), wo es sich um das Zustandekommen der Münchener Jahresausstellungen handelte. Es drang durch, es besiegte den Widerspruch, die Kassandrarufe, die damals erschollen. Wer von allen vorwärts Strebenden hätte nicht aus vollem Herzen solcher Entwickelung der Dinge zugejubelt. Dass sich die Sache ganz anders ausgewachsen hat, weiß heute jeder, der die Ausstellungen in ihrer Reihenfolge gesehen hat. Es ist darüber viel gestritten worden in Schrift und Wort, auch haben sich Stimmen hören lassen, die ihrem Urteil und Begehr nach zu schließen, gewiss das Beste wollen, in die bestehenden Verhältnisse aber gar keinen Einblick haben und daher ungefähr so über die Sache zu urteilen im stande sind, wie jemand, der nach vierzehntägigem Aufenthalte in New-York ein Buch über „Sitten, Gebräuche, Familienleben, Civilbau- und Staatskunst der nordamerikanischen Freistaaten“ verfasst, und damit den Amerikanern haarscharf beweist, dass sie eigentlich auf dem Holzwege seien, Verfasser dagegen mit gewohntem Scharfblick das Richtige herausgefunden habe. Dergleichen Dinge sind um so weniger gut angebracht, als in München heute, selbst von Seiten aus, die noch im Frühjahr gegenteiliger Meinung waren, die Abschaffung ganz heilloser Übelstände dringend angestrebt wird und man endlich auf den Standpunkt zu kommen scheint, dass zum mindesten dem Einheimischen gleiche Rechte zugestanden werden müssen wie dem Ausländer oder vielmehr umgekehrt, dass diese zum mindesten die gleichen Bedingungen zu erfüllen hätten, wie die Einheimischen.

Es ist schwarz auf weiß in Abrede gestellt worden, offenbar auch von Stimmen, die mit dem

*) Nachdem durch die letztjährige Ausstellung manche Fragen geradezu brennend geworden sind und weite, nicht Münchenerische Kreise sich um deren Lösung bekümmern, andrerseits aber verschiedene, der Wirklichkeit durchaus nicht entsprechende Ausführungen wahrscheinlich aus Unkenntnis der Thatsachen der Welt als bare Münze vorgesetzt worden sind, ist es wohl von allgemeinem Interesse, manche Seiten dieser so schnell zu ungeahnter Größe emporgewachsenen Unternehmungen, die darauf abzielen, München in *erster* Linie zu einem Markte ersten Ranges zu erheben, in parteiloser Weise zu beleuchten. Ob die Kunst*stadt* München mit dem Kunst*markt* München Schritt halten wird, das muss die Zukunft zeigen. Übrigens mögen die Jahresausstellungen nicht verwechselt werden mit dem alle vier Jahre wiederkehrenden internationalen, wo die Münchener Künstlerschaft selbstverständlicher Weise dem Auslande den Vorrang in der Platzverteilung lässt.

Organismus der Angelegenheit, weil ihr sachlich und örtlich fernstehend, durchaus unvertraut sind, dass das Ausland thatsächlich gegenüber Deutschland, gegenüber München Vorzüge nicht zu rechtfertigender Natur genieße; anderwärts wurde gesagt, es thue ja doch nichts, wenn gelegentlich einmal ein paar bessere heimische Werke gegenüber geringeren ausländischen zurückstehen müssten! Das ist eine Logik, die man nur in Deutschland, sonst aber nirgends auf der ganzen Welt kennt, leider scheint sie vielerorts das Leitmotiv in allen möglichen Dingen wirklich zu bilden. Was würden, drehen wir einmal den Spieß um, Herausgeber von Zeitschriften, Redakteure u. s. w. dazu sagen, wenn man ihnen eines Tages in aller Freundschaft erklärte: Wir brauchen jetzt einmal für ein halbes Jahr eure Arbeit nicht, da wir der Abwechselung halber und der Fortbildung in fremden Sprachen zu lieb uns auf ausländische Litteratur beschränken! Ja — es ist recht leicht, gute Ratschläge zu erteilen, wenn man selbst nichts dabei zu riskiren hat.

Man wollte rein künstlerisches Ausstellungsmaterial haben, die „Marktware" aber, die in früheren Jahren gar oft überwiegend war, zur Seite drängen. Das wirklich zu thun, wäre nicht anders denn als ein Verdienst zu bezeichnen. Heute freilich liegt die Sache so, dass man in mancher Beziehung nicht mehr von ausgestellter Münchener Marktware reden kann, wohl aber von einer Aufstapelung ausländischen Gutes, das geschickt wird, sicherlich nicht bloß um künstlerische Schaustellungen zu bereichern, sondern am Markt daselbst Nutzen zu ziehen. Dabei ist nicht zu leugnen, dass die Ausstellungen andererseits bezüglich dessen, was sie boten, von Jahr zu Jahr sich hoben. Die letztverflossene, vom Sommer 1891, war eine geradezu künstlerisch großartige zu nennen, welche an Qualität in Deutschland von keiner anderen, heiße sie, wie immer sie wolle, erreicht worden ist. Das sei freudig zugestanden, wenngleich dabei bemerkt werden muss, dass, wie gesagt, neben den *guten* fremden Werken, die in erster Linie auffallen mussten, auch eine erkleckliche Anzahl minderwertigen Zeuges gleicher Herkunft sich vorfand, das eben so gut hätte wegbleiben können. Wer Wochen lang eingehend eine Ausstellung studirt, bekommt, das darf man ja wohl annehmen, einen besseren Einblick in die Sache, als wer im Laufe weniger Tage die zweitausend und etliche hundert Nummern „abmacht".

Die Zahl der 1891 ausgestellten Kunstwerke verteilt sich — das kann jeder Zweifler nachrechnen —, wenn man dem „offiziellen" Katalog vom 24. September Vertrauen schenken darf[1]), wie folgt:

Deutsche Aussteller 661[2]) mit 1258 Nummern,
davon

Maler	538	mit	1002	Werken,
Bildhauer	77	„	158	„
Architekten	15	„	34	Entwürfen etc.,
Radirer	31	„	64	Rahmen voll einzelner Blätter.
	661		1258	

Nichtdeutsche Aussteller 706 mit 1876 Nummern,
davon

Maler	632	mit	1711	Werken,
Bildhauer	57	„	117	„
Architekten	6	„	14	Entwürfen etc.,
Radirer	11	„	34	Rahmen voll einzelner Blätter.
	706		1876	

München war vertreten durch
327 Maler mit 515 Bildern,
41 Bildhauer mit 67 plastischen Werken,
9 Architekten mit verschiedenen Entwürfen,
16 Graphiker.

Inwiefern diese Zahlen parallel laufen mit dem anfangs gegebenen Prinzip, von welchem die Jahresausstellungen ausgingen, mag jeder ausrechnen, wie er es eben fertig bringt, besonders jene Patrioten, die darin keine Bevorzugung des Auslandes erblicken.

Für alle von außen her gesandten Arbeiten bezahlt die Münchener Künstlergenossenschaft die Fracht; die Nichtdeutschen, also Franzosen, Engländer, Schotten, Skandinavier etc. waren außerdem *juryfrei*, ohne dass man die Ausstellungsobjekte vorher gesehen hatte; die Deutschen dagegen hatten die Jury zu passiren. Die letztere hat hoffentlich mit diesen sonderbaren Maßnahmen durchaus nichts zu schaffen gehabt, da sie von sich aus eigentlich keine neuen Bestimmungen treffen kann, sondern bloß über Zulässigkeit oder Abweisung der eingesandten Bilder zu urteilen hat. Allerdings sind Ausstellungs- wie andere Paragraphen von jeher dazu da gewesen, um je nach Bedürfnis und der suprema lex gehalten zu werden.

Ob die gehäuften Ausstellungen auf einem Boden, der keine künstlerischen Traditionen aufzuweisen hat, wie etwa Paris, zum Nachteil oder zum Vorteil der weiteren Entwickelung gereichen, kann wohl im allgemeinen nicht gesagt werden, Das ist individuell. Sicher ist jedoch, dass die Zahl der selb-

1) Die Kataloge zeichneten sich von jeher durch Unvollständigkeit und konfuse Anordnung aus und waren meist erst in vierter oder fünfter Auflage richtig, wenn die Zeit des Ausstellungsschlusses nahte.

2) Die Kollektivausstellungen der verstorbenen Künstler Hans von Marées und G. F. Waldmüller sind dabei nicht, Boecklin dagegen, der mit 17, Hildebrand in Florenz, der mit 22 Arbeiten vertreten war, zu den *deutschen* Ausstellern gerechnet, ebenso Klinger in Rom u. s. w.

ständig ihren Weg gehenden Künstler eine entschieden kleinere ist als die, die mit mehr oder weniger Geschick und Geschmack das zu illustriren verstehen, was man so gemeinhin „Nachempfindung“ nennt. Dazu bieten Ausstellungen die beste Gelegenheit.

Geradezu erstaunlich aber ist die Freigebigkeit mit Medaillen. Wie viele solche werden für eine internationale Kunstausstellung (1892 haben wir eine solche in München) nötig sein, wenn schon bei einer Münchener Jahresausstellung deren *siebenundsiebzig* zur Verteilung gelangten, wobei allerdings entsprechend den übrigen Umständen unter den 15 ersten Medaillen ein Münchener Maler (Ludwig Herterich figurirt neben Max Liebermann und Emil Hundrieser in Berlin, Max Klinger in Rom und Adolf Hildebrand in Florenz); die zweite Medaille — es gab deren bloß 62 — entfiel mit sechs Exemplaren auf München resp. Dachau und Umgebung, mit vier auf das übrige Deutschland und Österreich, der Rest blieb dem Auslande. Hoffen wir, dass die Münchener Medaillen nicht eines Tages den Rubelkurs haben!

Ein weiterer Umstand, der geradezu erheiternd wirken müsste, wenn er nicht die vollständige Unsicherheit des Urteils, um nicht einen anderen, vielleicht treffenderen Ausdruck zu gebrauchen, bewiese, ist der, dass z. B. in einem Jahre Bilder mit Kling-Klang-Gloria in die Ausstellung einziehen, die im Vorjahre mit Glanz durchgefallen sind, dass man das eine Mal Namen liest, die das nächste Mal in der Liste der Refüsirten zu finden sind! Wie es scheint, will man für jedes Jahr, so wie in den Konfektionsgeschäften, auch da die haute nouveauté am lebhaftesten unterstützen. An eine Rückwirkung solcher Umstände auf die ganze künstlerische Weiterentwickelung zu denken, das ist überflüssig, narrenhaft, philiströs u. s. w.

Eine unzweifelhaft trügerische Seite aber haben die Ausstellungen trotz allem äußerlichen Glanze und allen in ihnen zur Entfaltung gelangenden Talenten jeglicher Art. Diese Seite berühren, heißt der Sache mit Nüchternheit entgegentreten und im voraus bereits den Vorwurf hausbackener Gesinnung von seiten derer auf sich laden, die unbeteiligt, gar nicht in den Fall kommen, irgendwie moralische oder materielle Einbuße dabei zu erleiden, im günstigsten Falle, wenn es schief geht, die Achseln zucken und sagen: Ja, wer hätte daran gedacht!

Diese trügerische, verblendende Seite der Sache sind die Verkaufssummen. Man spricht das eine Mal von einer ganzen, das andere Mal von einer halben Million. Welchem unüberlegten, oder sagen wir nicht rechnenden Gemüte imponirte eine solche Ziffer nicht! Wir wollen nicht sagen, dass es nicht genug rechnende, auch berechnende Künstler gäbe — der Augenschein überzeugt uns tagtäglich von ihrem Vorhandensein, indessen giebt es ein gut Teil Unbefangener, welche die Rechnung ohne den Wirt machen. Bei den Verkaufsziffern wird nur die Gesamtsumme genannt; wie viel davon auf die Produktion des eigenen Landes entfalle, bedenkt man durchschnittlich nicht. Man spricht von den Staatsankäufen und wenn sich dieserhalber auch nicht alle eine ganz besonders große Schuhmacherrechnung für abgenutzte Fußbekleidung in Sachen eigenen Vorwärtskommens auflaufen lassen, so hoffen doch gar viele, ihr Name gehöre binnen Jahr und Tag mit zu denen, welche in den Galerien offiziell als die Vertreter der Kunst unserer Zeit prangen. Abgesehen davon, dass namhafte Münchener Meister der Vergangenheit und Gegenwart in der Galerie daselbst gar nicht vertreten sind, hat man auch begonnen, sich mit der Kunst des Auslandes zu befassen, wobei denn freilich die besten Namen nicht anzutreffen sind. Man sucht vergeblich nach Millet, Courbet, Diaz, Rousseau, Corot, Daubigny und anderen Koryphäen, von denen man hätte Arbeiten haben können, ganz speziell im Jahre 1891 hätte haben können. Sie fanden offenbar keine Gnade vor den Kunstephoren.

Nennt man den Namen Raffet, von dem ein paar auf einer Leinwand vereinigte Studienfiguren um den Preis von 5000 Mark erworben wurden, so kam diese Summe nicht mehr dem Künstler zu gut, der bereits Anno 1860 gestorben ist, sondern dem Kunsthändler, der die Leinewand für 100 und etliche Gulden erstanden hat und sie nun glücklich um hohen Preis an eine königliche Galerie losschlug. In einem anderen Falle — es betrifft dies ein spanisches Bild — wurde dieses nicht um das Angebot des Künstlers gekauft, sondern später aus den Händen eines Händlers mit wesentlichem Preisaufschlag.

Nimmt man all diese Momente, auf deren weitere Detaillirung hier nicht eingegangen werden kann, zusammen, so ergiebt sich der Schluss, dass die pomphaft der Welt aufgetischten Verkaufsziffern das als direkte Unterstützung des Künstlers nicht sind, was allgemein von ihnen angenommen wird. Von ihnen leben außer dem schaffenden Künstler eine ganze große Reihe anderer. Davon sprechen die Enthusiasten, und ich wiederhole es, in erster Linie die, die bei der Sache nichts zu

riskiren haben, nichts. Immer heisst es nur „Kunst, Kunst und noch einmal Kunst! Höret nicht auf das, was philiströse Gesinnungsweise euch vorrechnet!" Hinter die Kulissen schaut niemand. Scheut man sich davor oder will man offiziell nichts von ihnen wissen? Was ist das Resultat davon? Die Ausstellungen rufen im Gehirn manches Menschen etwas Ähnliches an Vorstellungen hervor wie vor Jahrzehnten der Name Kalifornien, wo die Leute das Geld auf der Straße zu finden hofften! Mancher fand es nach vieler Arbeit und Mühe, die zehnfache oder größere Zahl aber ging dabei zu Grunde. Die Münchener Künstlerkolonie, welche vor einem Jahrzehnt nach Hunderten sich bezifferte, zählt heute nach Tausenden. Immer kommt neuer Zuzug; die Akademie bildet ganze Regimenter von Kunstjüngern aus und was wird aus ihnen allen werden? Wird jeder jährlich sein Bild verkaufen und davon leben können?

Nein, dreimal nein! Es werden zum guten Teile, wenn die wirklich bedeutenden Elemente ausgeschieden sind, verunglückte Existenzen, die zwar den Künstlerstolz im Herzen tragen und auch eine Zeit lang hungern können, weil sie nicht viel anderes gelernt haben und dann?

Wird der Staat jedem ein Galeriebild abkaufen? Natürlich! weiter nichts! Kauft der Staat etwa Stiefel und Hosen, um staatliche Trödelbuden einzurichten? Vielleicht in Zukunft, bis jetzt nicht!

Es wäre aus einem Grunde zu wünschen, dass nicht mit leichtfertigen Worten der Welt mehr vorgemacht wird, als an der Sache ist, zumal nicht durch die Presse, die, sobald sie Partei ist, das, was sie mit Elan in die Welt hinaus schleudert, gewiss nicht von der Kehrseite beleuchtet; nur die lichten Momente werden betont; entsprechenden Falls rückt man dann gelegentlich mit einem falschen Bedauern heraus über Dinge, die sich ganz anders entwickelt haben, als man im Rausche des Optimismus annahm. Unsere Zeit, das ist eine erwiesene Thatsache, hat kein allgemein brennend ausgesprochenes Kunstbedürfnis. Sie würde in ihrer Entwickelung nicht einen Moment stehen bleiben, wenn auch einmal während eines, während zweier Jahre alle Pinsel ruhten. Wie es aber thatsächlich heute ist, stehen Produktion und Nachfrage im umgekehrten Verhältnisse; dabei schafft man der Kunst keine neuen Gebiete, wo sie sich entwickeln kann und zum Blühen kommt, sondern man bildet ein Heer von künstlerischen Proletariern heran und schafft zu der Zahl der vorhandenen sozialen Fragen eine neue.

Komme man doch nicht immer wieder mit der albernen Redensart, die Kunst müsse für sich existiren und habe mit der Zeit mit der umgebenden materiellen Welt nichts zu thun! Das geht dann, wenn die Magen versorgt sind, im allgemeinen aber sind die Künstlermagen, wenn man ihnen auch von vielen Dingen manche starke Dosis zumuten kann, nicht widerstandsfähiger als diejenigen anderer Menschen, und der Staat hat absolut kein Interesse daran, ganze Scharen groß zu ziehen, die ihm nichts nützen, sondern ihm eher zur Last fallen.

Möchte diese Seite der Sache, so philiströs, unfreundlich und trockenbrötig sie auch klingen mag, zur Erwägung kommen! Oder sollen auch da stets Mäntel über vorhandene Schäden gedeckt, das ruhige Wort durch den Schall des Tam-Tam übertönt werden?

Es ist innerhalb der Münchener Künstlerschaft eine starke Gegenbewegung im Gange. Die Jahresausstellungen vom Arbeitsprogramm streichen zu wollen, das fällt keinem vernünftigen, höchstens einem und dem anderen Reaktionär ein.

In sie aber endlich einen gesunden Zug hinein zu bringen, das wird von vielen angestrebt. Damit dies geschehe, ist es nicht bloß wichtig, viel zu reden, neue Satzungen zu schaffen, *sondern vor allem, sie ehrlich und ohne jedwede Schwankung für Parteiinteressen wirklich zu halten* und sich dabei von dem Prinzipe leiten zu lassen, dass die Achtung, die man dem Fremden zollt, vor allem auch dem eigenen Hause gebührt. So hält man es überall in der Welt, wo die Gesinnung nicht schlotterig und charakterlos ist. Wird es bei uns Gebrauch, das Gegenteil zur Regel zu machen, so braucht man für das Gespött der Welt, womit diese falsche Großmut allezeit belohnt wurde, nicht zu sorgen und er trifft uns dann mit voller Berechtigung.

H. E. von BERLEPSCH.

TODESFÄLLE.

(•) *Der französische Kupferstecher Henriquel-Dupont*, der Meister des Linienstichs, ist am 20. Januar in Paris, eine Woche nach Vollendung seines 95. Lebensjahres gestorben.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

*** *Zur Ausgrabung von Delphi* wird jetzt gemeldet, dass das Haupthindernis, das nach dem Abschlusse des Vertrages zwischen der griechischen und der französischen Regierung noch zu überwinden war, beseitigt worden ist. Die Bewohner des Dorfes Kastri, das sich auf und zwischen den Trümmern des alten Delphi eingenistet hatte, sind abgefunden worden und haben sich an anderen Orten niedergelassen. Die französische Kommission wird demnächst mit den Ausgrabungen beginnen.

*** *Eine Ausgrabung des alten Sparta* ist der neueste Plan, der auf dem Programm der Erforschung von Althellas

steht. Er geht von dem Direktor der archäologischen Schule der Vereinigten Staaten von Nordamerika in Athen, Herrn *Valstein*, aus und ist der griechischen Regierung bereits zur Genehmigung vorgelegt worden. Bisher waren noch keine Versuche gemacht worden, auf dem Boden, wo das alte Sparta stand, Nachforschungen mit Hacke und Spaten anzustellen.

Aus Trier. Seit mehreren Monaten werden unter der kundigen Leitung des Museumsdirektors *Hettner* auf Anlass des Kultusministeriums an den Ruinen des hiesigen Amphitheaters *Ausgrabungen* vorgenommen, die zu überraschenden Ergebnissen geführt haben. Professor Hettner hebt als besonders bemerkenswert einstweilen nur die beiden nachfolgenden Ergebnisse der Arbeiten hervor. Bis jetzt nahm man an, der östliche Halbkreis des Amphitheaters und der Boden der Arena beständen aus Fels. Tiefe Gräben, die auf der Osthälfte jüngst gezogen worden sind, zeigen dagegen, dass hier Fels nicht vorhanden ist, sondern dass der Hügel durchweg aus Lehm besteht. Ebenso stieß man in der Mitte der Arena nicht auf den Felsen, sondern bis in eine Tiefe von 2,10 m, wo man den Wasserspiegel erreichte, war alles Lehm; im südlichen Teile der Arena tritt der Fels zu Tage. Die Auffassung, dass der westliche halbkreisförmige Hügel künstlich aufgetragen ist, wird zu Recht bestehen bleiben, nur wurde für den Auftrag nicht Schiefergeröll, sondern gleichfalls Lehmboden verwandt. Das lehrreichste Ergebnis der Grabungen besteht aber in der Erkenntnis, dass das Amphitheater einen Teil der römischen Stadtbefestigung bildet; ob von allem Anfang an oder, wie es weit wahrscheinlicher scheint, erst seit den späteren Jahrhunderten der römischen Herrschaft, bleibe zunächst dahingestellt. Das Fundament der römischen Stadtmauer läuft nämlich — 4,60 m breit — durch die Löwenbrauerei und östlich vom Nordeingang des Amphitheaters den Hügel hinauf, ohne auf dem östlichen Halbkreis irgendwie Fortsetzung zu finden. Hingegen läuft eine in gleicher Technik hergestellte Mauer auf der Höhe des in der Villa Reverchon und der Villa Lautz gelegenen westlichen Halbkreises und alsdann westlich vom Südeingang in die Arena fast genau auf die Erdwälle, welche im Thale des Weber- und Altbaches liegen und im Trierer Volksmund als Thalsperren für Naumachieen erklärt werden. Vom Amphitheater lagen mithin der ganze östliche Halbkreis, die Arena und die Sitzplätze des westlichen Halbkreises außerhalb der Stadtmauer. Das nördliche Eingangsthor der Arena muss, stark befestigt, im stande gewesen sein, dem Ansturme der Feinde Trotz zu bieten. Diese Führung des Mauerzuges erscheint im hohen Grade geschickt, denn der Feind, welcher vom Amphitheater aus die Mauern nehmen wollte, befand sich in einem Trichter. Für später ist eine Verfolgung dieser Oststadtmauer in ihrem Verlaufe nach Norden in Aussicht genommen. (Köln. Ztg.)

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

O. M. *Kunstgewerbemuseum zu Berlin.* In der *Wohlthätigkeitsausstellung japanischer Kunstwerke* erregen die ausgestellten Stickereien die Bewunderung. In erster Linie eine *Hofschleppe*, welche die *Kaiserin Friedrich* von der Kaiserin von *Japan* zum Geschenk erhalten hat. Auf ganz lichtem Atlas von der Farbe eines klaren bläulichen Wassers sind Zweige von Pfirsichblüten gestickt, die von einem knorrigen Stamm ausgehen und von oben her an schlanken Zweigen niederhängen, eine Arbeit von herrlichstem Geschmack. Künstlerisch imponirend sind *Wandschirme* mit farbiger Seidenstickerei, darunter ein seiner Zeit vom Baurat *Böckmann* mitgebrachter Schirm (jetzt im Besitz des Museums von Hamburg und von diesem freundlichst hergeliehen) mit Pfauen und weißen Vögeln, ferner ein ähnlicher des Geheimrats *Ende* mit einem prachtvollen Pfauenpaar auf weißem Grunde. Höchlichst bewundert wird auch der Schirm mit den Tigern im Bambusdickicht (von Dirksen) und eine Reihe gestickter Schirme mit Blumen (Wagner & Co.) von einer den Durchschnitt weit überragenden Feinheit

VI. Internationale Kunstausstellung in München. Die Vorarbeiten des Unternehmens der Münchener Künstlergenossenschaft lassen bereits mit Sicherheit erkennen, dass es sowohl hinsichtlich seines Umfanges, als in betreff seiner künstlerischen Bedeutung allen Erwartungen entsprechen wird. Aus allen Ländern und aus dem Reichsgebiete laufen die günstigsten Nachrichten von den namhaftesten Künstlern und Künstlerkorporationen ein. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird der Kgl. Glaspalast, für dessen inneren Umbau eine Reihe von wichtigen Veränderungen geplant sind, eigene Annexbauten erhalten müssen, um allen Anforderungen gerecht werden zu können. Unter anderem ist für die Architektur zum ersten Male ein besonderer Repräsentationssaal geplant. Der japanischen Kunst — mit Ausschluss des Kunstgewerbes — soll versuchsweise ein besonderer Raum zur Verfügung gestellt werden. Eine große Galerie wird die Monotonie der ineinander gehenden Säle und Kabinette unterbrechen, kurz, eine Reihe von neuen Veranstaltungen werden dem Unternehmen Originalität und besonderes Interesse verleihen. Für die Beschickung der Ausstellung durch Amerika hat sich ein eigenes Komitee gebildet. In Deutschösterreich hat das Ministerium unter Bewilligung von 5000 Gulden Staatszuschuss die Genossenschaft bildender Künstler in Wien offiziell mit der Inszenirung der österreichischen Abteilung betraut. Italien hat den kgl. italienischen Generalkonsul Herrn A. Oldenbourg zum kgl. Kommissar für die Ausstellung ernannt. Als Mitglied des Centralkomitees wurde der Direktor der Kgl. Akademie der bildenden Künste in München, Professor von Löfftz kooptirt. Für das Ausstellungsplakat hat Professor Gysis den Entwurf geliefert.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

∴ *Unter dem Namen Hohenzollerngalerie* ist am 20. Januar in *Berlin* in einem vom Baumeister *Ludwig Heim* aufgeführten Rundbau am Lehrter Bahnhof, in unmittelbarer Nähe des Ausstellungsparks, ein neues Panorama eröffnet worden, dessen Schöpfer der jetzt in München ansässige Maler *Ph. Fleischer* ist, der schon vor sieben Jahren in einem großen, die Rückkehr der Arbeiter aus dem Gotthardtunnel darstellenden Gemälde seine Befähigung für die Bewältigung von Aufgaben großen Stils gezeigt hat. Das Thema, das ihm von den Unternehmern der Hohenzollerngalerie gestellt worden war, ließ freilich keine Lösung im Sinne einer einheitlichen Komposition zu. Dem Beschauer sollte die Entwicklung des brandenburgisch-preußischen Staates vom großen Kurfürsten bis auf Kaiser Wilhelm II vor Augen geführt werden, und dieses Programm zog der Phantasie des Künstlers Schranken, die unübersteigbar waren. Durch geschickte Behandlung der landschaftlichen und architektonischen Hintergründe, die möglichst unauffällig ineinanderfließen, hat er versucht, eine gewissse Einheit herzustellen, und auf symbolischem Wege hat er diese Einheit auch erreicht, da dort, wo sich Anfang und Ende der geschichtlichen Darstellung zusammenschließen, die See mit den Orlogschiffen des großen Kurfürsten und den Panzerkolossen Wilhelms II. und mit einem Blick auf Helgoland

den Hintergrund bildet. Der künstlerische Wert dieser umfangreichen Schöpfung liegt also nicht so sehr in der Komposition, als in der Fülle von Einzelheiten, die auf die Schaulust und Wissbegierde des Publikums berechnet sind. Jeder Herrscher ist nicht nur bei einer oder mehreren bedeutsamen Handlungen seiner Regententhätigkeit dargestellt, sondern es tritt auch seine ganze Zeit durch die hervorragendsten Persönlichkeiten, die mit und neben dem Herrscher gewirkt haben, in Erscheinung. Der Künstler hat dabei offenbar sehr eingehende Studien gemacht, wenn er auch nicht durchweg vollkommene Porträtähnlichkeit erreicht hat. Wenn das Gemälde etwas an die Wandelbilder alten Stils erinnert, so liegt das an dem Programm. Fleischer hat jedenfalls in den neun Gruppen eine so reiche Mannigfaltigkeit der Anordnung im ganzen und in den einzelnen Motiven gezeigt, dass wir berechtigt sind, von seiner ferneren künstlerischen Entwicklung noch Höheres zu erwarten.

*** *Unter den Denkmälern der mittelalterlichen Holzarchitektur in Braunschweig* wird von Jahr zu Jahr immer mehr aufgeräumt, weil die Besitzer in ihrem materiellen Interesse gezwungen sind, den Ansprüchen der Wohnungsmieter durch Aufführung von Neubauten zu genügen. Wie der „Magdeburgischen Zeitung" geschrieben wird, hat man in den ersten Tagen des neuen Jahres abermals mit dem Abbruch eines alten Fachwerksbaues in der Poststraße begonnen. Es ist das, wie auch in den Reisehandbüchern bemerkt wird, der älteste der mit einer Jahreszahl bezeichneten. Der am oberen Schwellbalken angebrachten Inschrift zufolge wurde er 1467 vollendet. Damit ist indes nicht ausgeschlossen, dass eins der nicht datirten Häuser derselben Bauperiode ebenso alt, vielleicht auch noch einige Jahre älter ist. Gekennzeichnet sind sie alle durch den gotischen Treppenfries, der im 16. Jahrhundert dem Renaissancegeschmack Platz gemacht hat. Dem Alter nach folgen dem bezeichneten, im Abbruch begriffenen Hause der Poststraße zunächst die Häuser Südklint 17 vom Jahre 1469, Altstadtmarkt 3 vom Jahre 1470 und Kleine Burg 13 und 15, die beide mit der Jahreszahl 1488 bezeichnet, aber durch Einrichtung von Läden im Untergeschoss verbaut sind. Als eine sehr wertvolle Arbeit ist das vollständige Verzeichnis der aus dem fünfzehnten, sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert stammenden hiesigen Privatgebäude zu bezeichnen, das der unlängst verstorbene Bausekretär angefertigt hat. Das Manuskript, das auch eine große Zahl von Kopien der an den Häusern befindlichen merkwürdigen Inschriften, Wappen und Ornamente enthält, wird demnächst von dem Braunschweiger Ortsverein für Geschichte und Altertumskunde veröffentlicht werden. Infolge der zahlreichen Häuserabbrüche ist die Sammlung mittelalterlicher Holzschnitzwerke im städtischen Museum immer mehr angewachsen. Der innere Hof dieses Gebäudes ist ringsum vollständig mit geschnitzten Balken, mit wappengeschmückten Thorbogen, Konsolen und Balkenköpfen bekleidet.

Das vermeintlich Kügelgensche sogenannte Beethovenbildnis. Die Angelegenheit, die ich im Sommer des verflossenen Jahres durch eine Notiz in der Kunstchronik angeregt habe, konnte seither zu einem, wie ich meine, befriedigenden Abschluss gebracht werden. Auf jene Notiz hin, welche es *bezweifelte*, dass eine im Besitz des Sängers Hendschel befindliche Miniatur Beethoven darstelle und von G. v. Kügelgen gemalt sei, erhielt ich zunächst eine Anfrage, späterhin mehrmals interessante Auskünfte von der Verlagshandlung Velhagen & Klasing. Aus allem, was mir an Abbildungen und sicheren Überlieferungen mitgeteilt wurde, musste ich die Überzeugung schöpfen, dass meine *Zweifel* nur allzu *gerechtfertigt* waren. Es lässt sich, wie aus meiner Studie in der Zeitschrift „Daheim" (Nummer vom 21. März 1891) ersichtlich ist, beweisen, dass auf der Hendschelschen Miniatur der Dichter *Max von Schenkendorf* und *nicht Beethoven* dargestellt ist. Damit ist auch die Kügelgensche Urheberschaft höchst unwahrscheinlich geworden. In Koblenz ist das Bildchen wieder zum Vorschein gekommen, weil Schenkendorf seine Lebensjahre in jener Stadt verbrachte. *TH. FRIMMEL.*

ERKLÄRUNG.

Die Chronik für vervielfältigende Kunst in Wien brachte eine verfrühte Notiz über den Verkauf der Zeitschrift für bildende Kunst. Die Verhandlungen darüber sind bisher nicht zum Abschlusse gediehen.

E. A. SEEMANN.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1892. Nr. 2.
Franz Schmoranz. — Die französische archäologische Mission in Kairo und ihre neue Sammlung arabischer Ornamente. — Brief an Dr. W. Lauser von Gg. Ebers. — Spanische Künstler in Rom. Von Hermine v. Preuschen. — Zwei Malerbiographien. Von Dr. Nossig. — Die spanische, französische und germanische Malerei des XVII. Jahrdts. Von B. Münz.

Anzeiger des germanischen Nationalmuseums. 1891. Nr. 6.
Exerzierreglement und Diensteinteilung des oberpfälzischen Ausschusses von 1590. Von J. R. Dieterich. — Die Aetzmaler Hans Konrad Spoll und Hans Keiser. Von Hans Bosch.

Architektonische Rundschau. 1892. Liefg. 4.
Entwurf zu einem Asyl für verwahrloste Knaben in Krakau. Von F. A. Ohmann und J. Pokutynski in Prag. — Wiesbadener Bade-Etablissements. Erbaut von L. Modrow in Frankfurt a. M. Skizzen vom Umbau der Marienburg in Marienburg (Preussen). Aufgenommen von G. Mirkovszky in Berlin. — Portale zweier Häuser in Brügge und Hoorn. Aufgenommen von F. Ewerbeck. — Wohnhaus an der Mozartstrasse in Leipzig. Erbaut von Ludwig und Hülssner daselbst. — Refectorium im Collège Sainte-Barbe in Paris. Erbaut von Lheureux daselbst. — Villa in Detroit (Michigan). Erbaut von John Scott & Co. daselbst.

Bayerische Gewerbezeitung. 1891. Heft 23/24.
Bayerns bedeutende Werkstätten und Kunstanstalten. Von Stockbauer. Bayerisches Gewerbemuseum. Aus dem Gewerbeleben.

Christliches Kunstblatt. 1892. Nr. 1.
Rückblick. — Kirchen-Fenstergemälde zu Altenweddingen bei Magdeburg. Von D. G. Eiselen. — Die neue Gartenkirche in Hannover. — Kirchenbauten in Preussen.

Gazette des Beaux-Arts. 1892. Lief. 415.
Les Guyp. Von Emile Michel. — La collection d'armes du Musée du Louvre. (Schluss.) Von M. Maindron. — La Sainte Cécile de Stéphane Maderne. Von M. Reymond. — Simon-Jacques Rochard. (Schluss.) Von Ch. Ephrussi. — Pétrarque dessinateur. Von P. de Nolhac. — L'art gothique. (Fortsetz.) Von L. de Fourcaud.

Gewerbehalle. Jahrg. 1892. Lief. 2.
Gitter in der Michaelshofkirche in München. Aufgenommen von Joh. Fink daselbst. — Kabinettschränke. Entworfen von Friedr. Fischer in Wien. — Schmuckgegenstände. Silberwaren. Aus einer Konkurrenz des Gewerbemuseums in Schwb. Gmünd 1891. — Füllornament. Entworfen von F. v. Hollaky in Berlin. — Venetianische Gläser im k. k. Oesterr. Museum f. Kunst und Gewerbe in Wien. Aufgenommen von R. Schinkel daselbst. — Geätzte Kasette. Entworfen von F. Moser in München. — Grabsteine auf dem alten Friedhof in Rudolstadt. Aufgenommen von G. Mirkovszky in Berlin. — Tischkarten. Entworfen von H. Kaufmann in München.

Mitteilungen des k. k. Oesterr. Museums für Kunst und Industrie. 1892. Heft 1.
Deutscher Renaissanceschmuck. Von B. Bucher. — Ueber den Einfluss der Naturliebe auf die Entwickelung des Florentiner Reliefornamentes im 15. Jahrhundert. Von J. Folnesics.

Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins in München 1891. Heft 11/12.
Ueber Monumentalbrunnen und Fontainen. (Schluss.) Von Hans Semper. — Das Kunstgewerbe Indiens (Schluss). Von A. Hofmann-Reichenberg. — Der Fussboden in Raffaels Loggien. Von F. O. Schulze. — Taf. 32. Speisesaal im Hause des Prof. Dr. Pringsheim in München. Entworfen von Kayser und v. Grossheim in Berlin. — Taf. 33. Dekorative Metallarbeiten. Aufgenommen von K. Eyth in Karlsruhe. — Taf. 34. Zinnbeschlagener Steinzeugkrug. Entworfen von F. Stuck in München. — Taf. 35. Rokoko-Ecke für einen Salon. Entworfen und ausgeführt von A. Possenbacher in München. — Taf. 36. Entwurf zu einem Nähbesteck. Von Hugo Kaufmann in München. — Taf. 37. Lüster f. Glühlichter. Entwurf von A. Müller in München, ausgeführt von H. Seitz daselbst.

Zeitschrift für christliche Kunst. IV. Jahrg. Heft 10.
Spätgotisches Holzrelief als Modell f. einen metallischen Buchdeckel. Von Schnütgen. — Die Cölestiner-Klosterkirchen-Ruine Oybin bei Zittau. Von Alfred Schubert. — Spätgotische Reliquienkreuze. Von Dittrich.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN KÖLN
Heugasse 58. Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 14. 4. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE KUNSTSAMMLUNGEN IN WOERLITZ.

Wenn man das freundliche Städtchen Dessau nach Osten hin verlässt, so gelangt man nach etwa einstündiger Fahrt durch weit ausgedehnte Wiesengründe und herrliche Eichengruppen von ungewöhnlicher Schönheit endlich nach dem berühmten Wörlitzer Park, der Schöpfung des kunstsinnigen Herzogs Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau, welcher in den Jahren 1768 bis 1808 unbeirrt von den politischen Erschütterungen der damaligen Zeit den Grund gelegt hat zu dem prächtigen Kunstwerke der Landschaftsgärtnerei, welches schon damals als mustergültige und bedeutsamste Schöpfung dieser Art gefeiert und von den hervorragendsten Persönlichkeiten besucht wurde.

Goethe ist häufig hier gewesen und der Anregung, welche er hier gewann, verdanken die schönen Parkanlagen bei Weimar ihre Entstehung. Auf der Bank am Schlosse hat er besonders gerne gesessen und hier auch an Frau von Stein geschrieben:

„Hier ist's jetzt unendlich schön; mich hat's gestern Abend, wie wir durch die Seen, Canäle und Wäldchen schlichen, sehr gerührt, wie die Götter dem Fürsten erlaubt haben, einen Traum um sich herum zu schaffen. Es ist, wenn man so durchzieht, wie ein Mährchen, das einem vorgetragen wird, und hat ganz den Character der elysäischen Felder. In der sachtesten Mannigfaltigkeit fließt eins ins andere. Keine Höhe zieht das Auge und das Verlangen an einen einzigen Punkt. Man streicht umher ohne zu fragen, wo man ausgegangen ist und hinkommt. Das Buschwerk ist in seiner schönsten Jugend und das Ganze hat die reinste Lieblichkeit."

Auch Fürst Pückler-Muskau und Alexander von Humboldt, Fr. Wilh. von Erdmannsdorff, Matthisson, Gleim, Lavater und Gellert haben hier häufig verkehrt. Winckelmann's Lieblingswunsch, Wörlitz zu besuchen, wurde durch seine Ermordung vereitelt. Die weitausgedehnten großartigen Anlagen haben, wenn sie auch damals noch jung waren und des malerischen Schmuckes der alten Bäume und ihres Schattens entbehrten, einen fesselnden Anziehungspunkt für die gebildeten Kreise der damaligen Zeit dargestellt und sind, vielfach studirt und nachgebildet, der Typus der höheren Landschaftsgärtnerei geworden und bis jetzt geblieben. Stundenlang fährt man auf Gondeln durch die verzweigten Wasserkanäle des Parkes, bald unter herrlichen, dicht an das Wasser herantretenden Laubmassen, welche in dem Spiegel des Gewässers ihre goldigen Reflexe schimmern lassen und das wonnige Gefühl märchenhaft träumerischer Empfindung hervorrufen, bald wieder vorüber an köstlichen Durchblicken, stolzen Schlössern oder kleinen Tempeln Nymphäen, Urnen, chinesischen und sonstigen Brücken, wie sie dem Geschmacke der damaligen Zeit entsprachen. Manche bizarre Spielerei begegnet uns hierbei, aber die geniale Größe des Ganzen wird hierdurch nicht beeinträchtigt; immer neue Landschaftsbilder im köstlichen Verbande mit der Kunst folgen aufeinander und zögernd verlässt man die Gondel, um an das Land zu steigen und zur Besichtigung der mit Kunstgegenständen reich geschmückten Baulichkeiten des Parkes zu schreiten.

In erster Linie zieht uns das herzogliche Schloss

an, ein in guten Verhältnissen ausgeführter massiver Bau von [illegible], vollendet 1773, dessen stolze Vorhalle mit vier mächtigen korinthischen Säulen von der vom Herzog Franz verfassten Inschrift gekrönt ist:

„Liebe und Freundschaft haben es gebaut, Einigkeit und Ruhe mögen es bewohnen, so werden häusliche Freuden nicht fehlen.“

Gute Abgüsse bedeutender Antiken füllen den Vorsaal, dessen Wände von Temperabildern, antiken Opferscenen, bedeckt sind; die hieran sich schließenden hellen und vornehmen Räume bieten des Interessanten sehr viel. Zunächst der große Saal. Wir sehen hier die großen Fresken des Annibale Carracci im Palazzo Farnese, wenn auch nur in Kopien, so doch trefflich wiedergegeben, an den Wandflächen Polyphem und Galatea, Cephalus von Aurora entführt, den Triumph der Galatea, an der Decke den Siegeszug des Bacchus und der Ariadne. Gute Nachbildungen hervorragender Antiken bedecken die Marmorkamine; unter denselben stehen aber auch zwei kostbare antike Originalporträtköpfe, Marc Aurel und der finster und kalt blickende Lucius Verus; im Nebenzimmer ein kolossaler weiblicher Kopf aus weißem Marmor, eine ebenfalls echte und wenig restaurirte Antike. Auch das Bibliothekzimmer enthält wertvolle Antiken; die große Göttermutter Cybele mit der Mauerkrone, die verwundete Amazone und eine herrliche Diana mit hochaufgewundenem Haarknoten. Auf dem Arbeitstisch fordert eine antike weiße Marmorgruppe den Scharfsinn des Forschers heraus. Es ist eine kleine, mehrfach restaurirte, aus vier Gestalten bestehende Gruppe: in der Mitte ein Jüngling mit dem Löwenfell, umgeben von Jünglingen und Mädchen in lebhaft erregter Haltung. Die Situation wird verschieden gedeutet. Das Werk soll Theseus vorstellen, welcher den Minotaurus gefällt hat und nun den Dank der geretteten athenischen Jungfrauen und Jünglinge, welche als Opfertribut dem Ungetüm verfallen waren, empfängt. Diese Erklärung ist zweifellos unrichtig, denn die Hauptfigur in ihrem Löwenfell deutet nicht auf Theseus, sondern auf Herkules hin; so haben denn auch andere Forscher die Gruppe als Herkules und Auge bezeichnet. Die Frage ist noch nicht gelöst.

Von großem Interesse ist ferner in dem herzoglichen Schlafzimmer eine fast einen halben Meter hohe antike, weiße Marmorstatuette, einen halb zusammenknickenden, schwer betrunkenen Herkules vorstellend, derb realistisch und mit Humor aufgefasst. Der Kardinal Albani, Winckelmanns bekannter Gönner, welcher mit Herzog Franz bei dessen römischem Aufenthalte viel verkehrte, hatte demselben bei seinem Weggang ein Abschiedsmahl gegeben und ihm bei dieser Gelegenheit die Statuette zum Geschenk gemacht. Auch befindet sich in demselben Raume eine kostbare Terrakottavase, welche Herzog Franz in Rom käuflich erwarb und die Winckelmann in seiner Geschichte der Kunst als eine ganz besondere Seltenheit hervorhebt, mit den Worten:

„Eine weibliche, bekleidete Figur, welche vor einem geflügelten Genius steht, hält vor sich einen runden Spiegel an einem runden Stiele und in demselben zeigt sich das Profil des Gesichts derselben, aber nicht mit Farbe gezeichnet, sondern mit einer glänzenden Glasur oder Glätte, die bleifarbig erscheint. Da die Malerei dieses Gefäßes ganz und gar mit Tartar bedeckt war und sich kaum entdeckte, da es zum Kauf angetragen wurde, so findet kein Verdacht einer Künstelei statt.“

Eine Marciana, Trajans Schwester, in halber Lebensgröße, eine Nymphe mit der Muschel, eine 1,30 m hohe Venus mit einer neben ihr stehenden Vase, auf welcher ihre Gewänder liegen, sind noch weiter hervorzuhebende Antiken.

Nicht minder fesselt eine beträchtliche Anzahl von guten Kopien von Antiken, welche der Bildhauer *Caraceppi*, Winckelmanns Freund, angefertigt hat. Beide waren 1767 gemeinsam von Rom nach Deutschland gereist. Winckelmann, welcher von seinem begeisterten Verehrer, dem Herzog Franz, das notwendige Reisegeld erhalten hatte, war dann bekanntlich in einem Anfall unerklärlicher Schwermut trotz aller Gegenvorstellungen von Wien aus zurückgekehrt und in Triest von seinem Verhängnisse ereilt worden. Cavaceppi reiste nun allein nach Wörlitz und gab sich einer eifrigen Kunstthätigkeit hin, deren Ergebnisse durch das bekundete hervorragende technische Geschick vollauf befriedigen.

An *Gemälden* sind hervorzuheben: ein trefflicher Seesturm von *J. Vernet*, mehrere italienische Veduten von *Ph. Hackert*, und eine ausnehmend schöne Venus von *Domenico Zampieri*, welche als eines seiner vollendetsten und durchgeführtesten Tafelbilder gilt und dessen Porträtähnlichkeit mit der Diana in dem großen Nymphenbild in der Galerie Borghese in Rom bemerkenswert ist. *Cornelius Poelenburg*, *P. Snyers*, *Wouvermann*, *Ruysdael*, *J. Verkolje* sind in guten Stücken vertreten, *Canaletto*, *Zuccarelli*, die martialische Gestalt des „alten Dessauers“ von *Antoine Pesne*, in dem knappen Uniformrock und weißen Gamaschen.

Wir wenden uns nun zu dem sogen. *Gotischen Hause,* einem unschönen winkligen, mit engen, teilweise dunklen Gemächern versehenen sonderbaren Gebäude von geradezu unglaublicher Gotik, welche mehrfach unsere Heiterkeit hervorruft. Man vergisst aber den schlimmen Eindruck, wenn man dem reichen Inhalte seine Aufmerksamkeit widmet. Kostbare Holzschnitte von *Albr. Dürer,* ein mit großer Feinheit ausgeführtes Holzrelief nach demselben Meister, ein von hinten gesehenes schweres Pferd mit seinem Führer, mehrere *Lukas Cranach*, Niederländer und Italiener in reicher Fülle, hoch hervorragend das berühmte trefflich erhaltene Bild des Großen Kurfürsten von *A. Hannemann,* anerkannt als das beste Porträt, welches wir von dem Herrscher besitzen, mehrfach für den preußischen Hof kopirt. Die warmen, verwandtschaftlich-freundschaftlichen und politischen Verbindungen des Großen Kurfürsten mit Johann Georg II. von Anhalt mögen wohl die Veranlassung gegeben haben, dass dies Kunstwerk nach Wörlitz gelangte.

Den kostbarsten Schmuck aber des Gotischen Hauses bilden die zahlreichen gemalten Glasscheiben vom 15. bis zum 17. Jahrhunderts, sämtlich aus der Schweiz, welche der Fürst teils durch Lavater teils persönlich auf seinen Reisen erworben hat. In jener öden Zeit, wo — mit Lübke zu reden — eine nüchterne kalte Aufklärung aller mittelalterlichen Dämmerung auch in der Kunst den Krieg erklärte, wo ungezählte gemalte Fenster mit dem Hammer zerschlagen und als wertloser Trödel weggeworfen wurden, weil die damaligen Glasermeister sie nicht einmal gegen farbloses Fensterglas annehmen wollten, hat der Fürst mit unbeirrtem Auge treulich gesammelt, was er fand, und die unscheinbarsten Reste mit seltenem künstlerischen Verständnis zusammengestellt und angebracht, so dass sie eine höchst wohlthuende Wirkung hervorbringen.

Die Krönung der Maria, die Anbetung Mariä und Josephs, die Kreuztragung und Grablegung, eine Reihe von Aposteln und die Verkündigung der Maria sind die ältesten, mit den Jahreszahlen 1497 und 1511 bezeichnet, von scharfer sorgfältiger Zeichnung, zum Teil grau in grau, zum Teil von glühender Farbengebung. Auf einer weiteren Scheibe erscheinen Karl der Große und sein Majordomus mit dem Modell des großen Münsters in Zürich, dann viele Stoffe aus der Schweizer Geschichte, der Bund auf dem Rütli, achtzehn gepanzerte Ritter mit den Bannern der verschiedenen Kantone, und eine Anzahl von Szenen aus dem alten und neuen Testament von *Michael Müller* in Zug; kostbare Wappenschildereien aus dem 16. Jahrhundert. Auch das 17. Jahrhundert ist durch ein hervorragend ausgeführtes Wappen mit der Krönung Marias von 1606 und eine köstliche Schilderei mit der Unterschrift „Die Statt Schaffhucen“ von 1632 vorzüglich vertreten.

So ist für jeden Kunstgeschmack reichlich gesorgt; interessante Porzellane, Intarsien, seltene Waffen, türkische Beutestücke aus dem Entsatz von Wien, eine Sammlung von Schriften aus der Reformationszeit, Münzen, kostbare und seltene Wedgwooderzeugnisse, die Prunkrüstung Bernhards von Weimar — dies alles beschäftigt das Interesse in der anregendsten Weise.

Von Hofrat Dr. *Hosaeus* ist ein geschickt und fleißig zusammengestelltes Handbuch für die Besucher der Kunstsammlungen herausgegeben worden. Die Glasmalereien sind einer sorgfältigen Prüfung und Bearbeitung durch Professor Dr. *Rahn* in Zürich unterzogen. Im übrigen aber harrt das überreiche Material, welches in dem schönen Wörlitz aufgesammelt ist, noch einer eingehenden kritischen wissenschaftlichen Durcharbeitung.[1])

K. OSIUS.

EDUARD SCHULZ-BRIESEN.

SAMMELAUSSTELLUNG SEINER WERKE IN DER KUNSTHALLE ZU DÜSSELDORF.

Die Kunsthalle hat uns in den letzten Wochen eine Sammelausstellung von Werken des am 21. Februar vorigen Jahres so frühzeitig dem Leben entrissenen Eduard Schulz-Briesen vorgeführt. Zwar ist nur der kleinere Teil der Gemälde dieses thätigen, wenn auch nicht sehr fruchtbaren Meisters hier vereinigt, so weit sie bequem zu erlangen waren, aber die ausgestellten Werke charakterisiren denselben in erschöpfender Weise und sprechen uns von einem Leben, das reich war an äußerer Beobachtung und innerer Arbeit. Zwei kleinere Selbstbildnisse sind darunter. Das eine, vom 24. Dezember 1861 datirt, zeigt den Dreißigjährigen; hier ist er der junge Mann, der getragen wird von einem kräftigen Streben nach dem Idealen, dessen Seele leicht begeistert seinem Wege voraus eilt nach höheren Zielen; aus dem anderen tritt uns der ausgereifte

1) Vergl. die Aufsätze von Th. Frimmel über die Galerien in Dessau, Wörlitz und Mosigkau in der Kais. Wiener Zeitung, 1889, Nr. 228—231.

Der Herausg.

Mann entgegen, dessen Haar und Bart schon zu ergrauen beginnen, dessen Züge von manchem Kampf und mancher bitteren Erfahrung durchfurcht sind, aber die innere Kraft der Seele giebt diesem Kopf doch vorwiegend den Ausdruck der Befriedigung, die der Künstler im geistigen Schaffen gefunden hat. Das tiefliegende Auge schaut scharf beobachtend unter den buschigen Brauen hervor, aber eben so sehr blickt es nach innen und lässt die künstlerische Kraft ahnen, welche sich eine innere Welt zu gestalten weiß. Beide Male steht der Künstler neben seiner Staffelei, die Kunst war ihm der höchste Zwek seines Lebens.

Eduard Schulz-Briesen war am 11. Mai 1831 in dem Hause Amstel nahe der Abtei Knechtstädten geboren. Von seinem Vater wurde er zur militärischen Laufbahn bestimmt und früh kam er auf die Kadettenanstalt in Bensberg. Die strenge Erziehung sagte jedoch seinem phantasiereichen Gemüt nicht zu, und es gelang ihm, von den Eltern die Erlaubnis zu erwirken, seinem Hang für die Kunst zu folgen und Maler zu werden. Schon als Knabe hatte er viel gezeichnet und hübsche Proben seines Talentes abgelegt. Im Jahre 1849 bezog er die Akademie zu Düsseldorf, wo Karl Sohn und Hildebrand seine Lehrer wurden. Nach zwei Jahren, Ende 1851, zog ihn der Zauber, den damals die belgische Koloristenschule auf die Welt ausübte, nach Antwerpen, bei der dortigen Akademie wurde er Schüler von Dykmanns und Wappers. Aber er wollte mehr sehen und lernen und ging weiter nach Paris, um sich mit den Werken und der Technik der dortigen Meister bekannt zu machen. Diese Studien haben viel zu seiner Ausbildung beigetragen, sie haben ihm einen freieren und weiteren Blick gegeben, aber eine so feste Persönlichkeit, wie die seinige, konnte durch keine fremden Einflüsse merklich aus ihrer Richtung gebracht werden, und somit ist der rechte Endzweck solcher Studien an ihm erfüllt worden, kein fremdes Element trübt das Kerndeutsche seiner Persönlichkeit. In der korrekten Zeichnung und maßvollen Farbe blieb er der Zögling der Düsseldorfer Malerschule. In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre malte er auf den Schlössern und in den Städten Westfalens eine Zahl von Bildnissen. Nebenbei gründete er in Barmen ein photographisches Atelier und lieferte an Buchhändler poetisch empfundene und scharf gezeichnete Illustrationen.

Die künstlerische Thätigkeit Schulz-Briesens erstreckte sich hauptsächlich auf das Bildnisfach und das Genre. Bis zu seiner endgültigen Niederlassung in Düsseldorf im Jahre 1870 malte er Bildnisse, dann, nachdem sich sein Talent durch den lebhafteren Verkehr mit anderen Künstlern zu voller Reife entwickelt hatte, schuf er fast ausschließlich Genrebilder, bis er im Jahre 1880, veranlasst durch einen Düsseldorfer Kunstsammler, mit demselben eine Reise durch die holländischen Galerien machte, begeistert durch die holländische Bildnismalerei des 17. Jahrhunderts, sich wieder von neuem dem Bildnis zuwendete, und, unterstützt durch zahlreiche Aufträge, dasselbe in seinem Schaffen überwiegen ließ.

In seinen *Bildnissen* ist am besten ein stetiger Fortschritt zu bemerken. Zwei Bildnisse aus seiner Jugendzeit, seinen Vater und den Dichter Hoffmann von Fallersleben darstellend, im Besitz seiner Witwe, sind in der Ausstellung der Kunsthalle. Schon hier zeigt sich das vorwiegende Bestreben des Künstlers auf energische Charakteristik, wo sich Gelegenheit dazu bot, ist nicht nur das Persönliche, sondern auch das Typische der Erscheinung fest gehalten; sein Vater ist ganz der Amtmann oder Steuerbeamte seiner Zeit. In Hoffmanns von Fallersleben Erscheinung war das Niederdeutsche besonders ausgesprochen, so dass er fast wie ein Helgoländer Schiffer aussah, und auch das ist in dem Bildnis vortrefflich betont. Die malerische Behandlung ist in diesen frühen Bildnissen noch ziemlich unvollkommen, so dass sie die scharfe Zeichnung nicht zu decken vermag. Aber je weiter der Künstler vorschreitet, desto mehr gelingt es ihm, Zeichnung und Malerei zusammen zu empfinden, und als er in dem Bildnis seines holländischen Reisegefährten im Jahre 1881 von neuem als Bildnismaler vor das Publikum tritt, da ist der malerische Vortrag breit und kräftig geworden, wenn auch zuerst eine gewisse Härte in der Farbengebung nicht überwunden ist. Bis zu vollkommener Freiheit und Mächtigkeit, im Bildnis vorzudringen, ist ihm überhaupt nur in einzelnen Fällen gelungen, wohl das beste unter den ausgestellten ist das eines alten, im Lehnstuhl sitzenden Herrn mit großem, weißem Schnurrbart vom Jahre 1890; hier ist eine überaus kräftige, plastisch wirkende Modellirung mit breitem, malerischem Vortrag, harmonischen vollen Farben und energischer, überaus lebendiger Charakteristik vereinigt. Ein gewisser Grad von sprechender Individualität ist in allen seinen Bildnissen erreicht. Sehr liebenswürdig ist das Bildnis seiner Tochter, eines halb erwachsenen Mädchens mit einem Hündchen im Arm, in warmen und satten Farben. Eine besondere Meister-

schaft war ihm in der Charakteristik der Hände eigen, schon das frühe Bildnis seines Vaters ist darin ausgezeichnet, und dieselbe Beobachtung machen wir bei dem oben erwähnten alten Herrn.

Zu den besten *Genrebildern* des Künstlers gehören diejenigen, welche gleichzeitig ein sittenbildliches Moment enthalten. So gleich das erste Werk, mit welchem er nach seiner Niederlassung in Düsseldorf Aufsehen erregte, „die verlorene Ehre“. Ein junger Mann mit durchgeistigtem Kopfe, einer höheren Gesellschaftsklasse entstammend, ist als Wilddieb verhaftet und wird mit gemeinen Dieben zusammen eingesperrt, während die ehrsamen Honoratioren des Dorfes das Ereignis besprechen. Dieses Bild verschaffte dem Künstler seine Stellung unter den ersten Genremalern Düsseldorfs, es befindet sich jetzt in Privatbesitz in Eisenach. Das vorzüglichste Bild dieser Art aber ist „die Verhaftung“, das Düsseldorf mit glücklichem Griff sich nicht hat entgehen lassen, es gehört der städtischen Galerie an. In dem altertümlichen Hofe des Gerichts- und Gefängnisgebäudes nimmt der in Ketten geschlossene, rothaarige Verbrecher von seiner Frau und seinem Kinde Abschied, während eine Gruppe von Männern und Frauen mit verschiedenen Empfindungen zuschaut und ihre Meinung darüber austauscht. Wie Gustav Freytag seine beste poetische Kraft entfaltet, wo er zugleich den scharf beobachtenden Sittenschilderer mitsprechen lässt, so hat hier der sittenbildliche Inhalt die Kraft des Künstlers gehoben, das Sittenbildliche tritt nicht abstrakt und kalt auf, sondern ist in den individuellen Gestalten aktuell lebendig geworden. Zu derselben Gattung gehören noch die ebenfalls ausgestellten schwächeren Bilder „Ein moderner Shylock“ und „Die eingebrachten Zigeuner“. Das erstere zeigt eine Gerichtsszene, in welcher ein Jude durch seinen Schein einen jungen Bauern zur Zahlung zwingt, respektive ihn von Haus und Hof vertreibt, nur die Figuren der beiden ländlichen Gerichtsbeamten, wie der Künstler sie von seiner Jugend her kannte, sind vorzüglich, das ganze Bild ist nicht von jener an anderen gewohnten kräftig durchgeführten Komposition und Arbeit. Ebenfalls nicht glücklich ist die Gesamthaltung in den „Eingebrachten Zigeunern“, Farbe und Zeichnung sind unruhig und die Charakteristik teilweise etwas gequält. Die Zigeuner werden hereingeführt durch das Thor eines kleinen, mittelalterlich gebauten Städtchens und die Bevölkerung läuft staunend zusammen. Die Örtlichkeit ist aus Rothenburg ob der Tauber, von dort stammt des Künstlers Gattin, und die malerischen Motive dieser alten Stadt hat derselbe mehrfach benutzt. Eine andere Gruppe von Bildern schildert das kleinbürgerliche Leben. Das vom Kunstverein in Barmen gekaufte „Herrenstübchen“ charakterisirt in treffender Weise das deutsche Kleinstädtertum von seiner gemütlichen, zufriedenen und behäbigen Seite, ein nach Wien verkauftes einen „Arzt am Krankenbett“, ein anderes in Privatbesitz in Crefeld, „Jugenderinnerungen“ genannt, zwei alte Jungfrauen im altmodischen Zimmer beim Kaffee ihre Erlebnisse von vor langer Zeit sich mitteilend. „Der Feinschmecker“ ist ein geistlicher Herr, der sich den Freuden der Tafel ergiebt. In allen diesen Bildern ist keine Spur von Satire und der Gegenstand nur von der gemütlichen Seite behandelt.

Das poetische Empfinden des Künstlers hat seinen Ausdruck vor allem gefunden in dem „Gottesdienst auf dem Lande“. In einem Elsässer Dorf sitzen oder stehen an einem heißen Tage vor der Thür im Schatten der Kirche die Dorfbewohner, welche in dem überfüllten Gotteshause nicht mehr Platz gefunden haben, hübsche Dorfmädchen, ein junges und ein altes Paar, wohlhäbige Bauern, zwei staunend andächtige Kinder, während ein gebrechliches altes Mütterchen von hinten her verspätet herankommend, den Alters- und Geschlechtskreis des menschlichen Lebens schließt. Voller Andacht ist das Ganze, voller Poesie das Licht, die reizende Landschaft, welche sich mit fruchtbaren Feldern an dem Hügelhange hinaufzieht, ein Stück Romantik im guten Sinne. Über das Dach der Kirche breitet ein mächtiger, fruchtbeladener Apfelbaum seine Zweige. Der Kirchhof ist nur insoweit gepflegt, dass er in Ordnung ist, sonst freut sich der Bauer des üppigen Wachstums, das, wie es mit Gras und Blumen die Gräber überzieht, ihm Nahrung und Wohlstand bringt. Die fast lebensgroße Figur eines Landmädchens „In Gedanken“ auf einer Bank sitzend, vom Jahre 1889, gehört derselben Empfindung an. Die Bauernmädchen sind von etwas glatter und für ihren Stand zu feiner Schönheit, aber dennoch sind sie meistens so kräftig charakterisirt, dass nichts Süßliches an ihnen ist. Es scheint, dass der Künstler, je länger er sich mit seinem Gegenstande herumtrug, je mehr Arbeit ein Bild erforderte, eine desto größere Gestaltungskraft fand; deshalb sind die schneller gemalten kleinen Bildchen, wie „Holz sammelnde Kinder“ oder „Liebespaar am Brunnen“ vom Jahre 1884 flauer und nicht so gut.

Die ganze liebenswürdige Natur des Meisters

ist in dem Kinderbilde vom Jahre 1886 „Kinderkarneval“ zum Ausdruck gekommen. Es sind die Mädchen und Knaben des Dichters Emil Rittershaus, welche sich hier vor dem Spiegel zur Maskerade schmücken, die Großen spielen wollen und sich dabei so kindlich gebärden. Während die anderen vor dem Spiegel einher stolziren, hat ein kleines Mädchen sich neben die Wiege ihrer Puppe gesetzt, diese zärtlich in den Arm genommen, und mit einem wahren Madonnengesicht schaut sie auf das eingebildete Kind herab; das ist mit reizendem Humor beobachtet und in feiner malerischer Auffassung gegeben. Das Bild, das zu den verkäuflichen gehörte, hat denn auch einen Liebhaber in einem Düsseldorfer Privatmanne gefunden.

Einmal hat sich der Künstler auch den Vorwurf einer äußerlich heftig erregten Szene gestellt: „Der Streit auf dem Tanzboden“ spielt unter Tiroler Bauern; vortrefflich ist das Bild komponirt, und kräftig pulsirt die Erregung in allen Gestalten. Sein norddeutsches Blut hat den Maler verhindert, den Gebirglern ganz den warmen Ton geben zu können, der ihnen eigen ist, und wie ihn Defregger in seinen besten Werken vorzüglich getroffen hat; aber andererseits ist auch keine ausgeschriebene Phrase darin, wie in den späteren Arbeiten des Tiroler Meisters, und voller Mark und Kraft sind diese kämpfenden und herausfordernden Gestalten.

So ist die Schulz-Briesen-Ausstellung ein ehrendes Denkmal für den zu früh geschiedenen Meister.

Düsseldorf. *M. G. ZIMMERMANN.*

TODESFÄLLE.

*** *Der venezianische Maler Luigi da Rios* ist am 19. Januar in Venedig an der Influenza im besten Mannesalter gestorben. Er hat zumeist Genrebilder aus dem Volksleben Venedigs in Öl und Aquarell gemalt.

KONKURRENZEN.

Flensburg. Der seit längerer Zeit geplante Bau eines neuen Kunstgewerbemuseums in Flensburg scheint jetzt, dank der Förderung, den diese Angelegenheit von verschiedenen Seiten erfahren hat, seiner Ausführung entgegen zu gehen. Der Magistrat der Stadt Flensburg erlässt eine Konkurrenz für Einsendung von Entwürfen für den Bau und sind die dafür benötigten Schriftstücke und Lagepläne durch das Stadtbauamt zu beziehen. Durch eine wirklich schöne, weit sichtbare Lage, auf einer der anmutig ansteigenden bewaldeten Anhöhen, die Flensburg an der Westseite umgeben, unmittelbar vor einer stark frequentirten Straße, wird der Entwurf des Baues dem sich an der Konkurrenz beteiligenden Architekten eine ebenso dankbare als interessante Aufgabe darbieten können. Ala Sachverständige des Preisgerichts fungiren unter Vorsitz des Geheimen Oberregierungsrats Herrn *K. Lüders* folgende Herren: als Architekten: Baurat *Pflaume*-Köln, Architekt *Martin Haller*-Hamburg; als Museumsvorstände: *C. Grunow* (Direktor des Kunstgewerbemuseums in Berlin), Fabrikant *Heinr. Sauermann*-Flensburg. Die ausgesetzten Preise belaufen sich auf M. 1800, 1200, 800. Der Einlieferungstermin für Einsendung der Entwürfe ist auf den 1. April festgesetzt.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

O. M. *In der Japanischen Wohlthätigkeitsausstellung im Berliner Kunstgewerbemuseum* erregt der *Blumenschmuck* die größte Bewunderung, welcher in seiner Erscheinung völlig von der sonst gewohnten Anordnung der Blumen abweicht. Im Gegensatz zu den bei uns beliebten vollen Sträußen ordnet der Japaner seine Blumen einzeln in eigens dafür bestimmten Gefäßen und Körben an. Dieses Blumenordnen ist eine Kunst, über welche eine besondere Litteratur mit zahlreichen Abbildungen existirt, die in der Bibliothek des Museums vertreten ist. In der Ausstellung selbst befinden sich außerdem zwanzig kleine Modelle von gefüllten Blumenkörben (Hirschwald & Co.). Auf dieses Material gestützt, hat die Firma *Leuchtmann & Co.* unter Anleitung von Professor *Dr. Lessing* es unternommen, künstliche Blumenzweige in japanischer Weise herzustellen, welche nun in der Ausstellung in Originalgefäßen stehen und dem Gesamtbilde zum höchsten Schmucke gereichen. Es ist zu hoffen, dass aus dieser Anregung heraus eine wohlthätige Reform in der heimischen Blumenbinderei sich entwickelt, welche zunächst den leichter zusammenstellbaren künstlichen Blumen, dann aber auch der gesamten Blumengärtnerei zu nutze kommen wird. Es sind bereits Schritte geschehen, um dies in umfassender Weise anzubahnen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

*** *Mit den Vorarbeiten für die Ausführung der Museumsbauten in Berlin* soll demnächst begonnen werden. In den preußischen Staatshaushaltsentwurf für 1892/93 ist eine Summe eingestellt worden, die zunächst zu einer sicheren Fundirung und Abgrenzung des Terrains gegen die Wasserläufe dienen soll.

*** *Die Übernahme der Galerie Torlonia in Rom* durch den Staat hat zu lebhaften Erörterungen geführt, aus denen hervorgeht, dass der Unterrichtsminister *Villari* damit ein sehr zweifelhaftes Geschäft gemacht hat. Der 1829 verstorbene Herzog Giovanni Torlonia hatte nämlich in seinem Testamente bestimmt, dass die im ersten Stockwerke seines Palastes an der Piazza Venezia befindliche, von ihm gebildete Kunstsammlung durch seine Erben dem Publikum zugänglich gemacht werden sollte. Dieser Verpflichtung hatten sich seine Nachkommen bis jetzt entzogen. Der Unterrichtsminister Villari drang nunmehr auf die Ausführung der Testamentsbestimmung, und er erreichte sogar noch mehr, da er mit der Erbin des 1886 verstorbenen Fürsten Alexander Torlonia, der Fürstin Anna Maria Torlonia, einen Vertrag abschloss, wonach die Sammlung nach zwei Jahren in den Besitz des Staates übergehen sollte. Diesem scheinbaren Triumph ist sehr schnell ein unangenehmes Nachspiel gefolgt, worüber man der Frankfurter Zeitung folgendes schreibt: Der Unterrichtsminister hat in Kunstangelegenheiten die sogenannte Museumskommission zur Seite, welche ihn in allen künstlerischen Fragen mit Rat unterstützen soll. Diese Kommission unterließ Herr Villari über die Erwerbung der Galerie Torlonia zu konsultiren und hat ihre Mitglieder dadurch nicht wenig verletzt, zumal da diese durchaus nicht

in der Lage sind, das Vorgehen des Ministers zu billigen. Fürst Baldassare Odescalchi hat sich dadurch sogar veranlasst gesehen, als Mitglied der Museumskommission zu demissioniren und die Gründe für diesen Schritt der Öffentlichkeit darzulegen. Daraus erfahren wir zum ersten Male, dass Villari die Erlaubnis zum Verkauf des sogenannten Cesare Borgia gegeben hat und zwar unter Berufung auf eine alte Bestimmung, wonach der Kardinal Camerlengo das Recht hatte, fideikommissarisch gebundene Bilder der Galerie Borghese durch andere ersetzen zu lassen. Dieses Recht des Camerlengo glaubte Villari auf sich übertragen und hielt sich infolgedessen berechtigt, die Erlaubnis zum Verkauf des vielgenannten Bildes zu geben. Odescalchi ist allerdings (wie alle Kunstkenner) der Meinung, dass das letztere weder von Raffael stammt, noch auch den Neffen Alexanders VI. darstellt. Schon das Vorgehen Villaris in dieser Angelegenheit konnte von der Kommission nicht gebilligt werden, aber der Vertrag mit dem Hause Torlonia erregte ihren höchsten Unwillen, da sie ihn als den testamentarischen Bestimmungen des Begründers der Sammlung widersprechend betrachtet. Nach ihrer Meinung kann das Servitut, das auf dem Palast Torlonia testamentarisch lastet, unter keiner Bedingung abgelöst werden, und die Familie Torlonia hat mit dem anscheinend großmütigen Geschenk an den Staat ein sehr gutes Geschäft gemacht. Humoristisch wird die Sache aber erst dadurch, dass sich jetzt herausstellt, dass die vielgepriesene Galerie Torlonia, auf welche sich der Nimbus des Geheimnisvollen gelagert hatte, eine Sammlung von Fälschungen ist. Der Begründer der Galerie war, wie wohl nicht allgemein bekannt ist, aus bescheidenen Anfängen zur Würde des Patriziats gekommen. Nicht dadurch, dass einer seiner Angehörigen auf den päpstlichen Stuhl gelangte, denn die Torlonia sollen sich erst in jener Zeit von dem Glauben ihrer Väter, die dem Volke Israel angehörten, getrennt haben, sondern dadurch, dass sie mit großem Glück und Geschick im Handel thätig und mit der Besorgung der Geldgeschäfte des Vatikans begnadet waren. Als der alte Torlonia sein Vermögen nach Millionen zählte und Herzog geworden war, empfand er es als eine Verpflichtung seiner neuen Stellung, Schützer und Förderer der Künste zu werden, und da er wohl einsah, dass er mit den alten Familien nicht in Werken der italienischen Schule konkurriren könne, wollte er eine Galerie von Bildern der niederländischen Schule anlegen. Er war zu geschäftsklug, um sich allein auf den Bilderkauf zu begeben, der mit allen berechtigten Eigentümlichkeiten des Pferdehandels betrieben wird, und versicherte sich des Beistandes gelehrter Kunstkenner. Diese aber haben die Unkenntnis des alten Herzogs schnöde missbraucht und ihn auf eine Sammlung von Fälschungen hineinfallen lassen. So wenigstens behauptet Herr Odescalchi, der erklärt, nicht 50 Lire für das Stück dieser Sammlung zu geben und fordert, dass das Sachverständigenurteil des Berliner Museumsdirektors *Bode* oder des Herrn *Manheim* zu Paris eingeholt wird. Man wird darauf aber wohl verzichten, denn Baldassare Odescalchis Urteil genügt.

ZEITSCHRIFTEN.

Graphische Künste. 1891. Heft 1.
Hans Thoma. Von Henry Thode.

L'Art. 1892. Nr. 664.
The Turner House. Von Paul Leroi. — Un coin de la Bibliothèque nationale (Schluss). Von Emile Molinier. — La comédie d'aujourd'hui. Von F. Lhomme. — Elie Delaunay (Fortsetz.). Von Paul Leroi.

Magazine of Art. 1892. February.
The ornamentation of early fire-arms. Von W. O. Greener. — The artist his own colour-maker. Von A. P. Laurie. — Current Art. Von R. Jope-Slade. — Artistic homes. Von R. Blomfield. — John Linnell. Von A. T. Story. — Notable illustrated volumes. — The Reynolds centenary.

Archivio storico dell'arte. 1891. November-Dezember.
Questioni d'arte. — Lo scultore Bartolomeo Bellano da Padova. Von W. Bode. — Il catasto dei monumenti in Italia. Von Giacomo Boni. — Di alcuni ritratti delle gallerie fiorentine. Von E. Ridolfi.

Soeben erscheint:

9000 Abbildungen.

16 Bände geb. à 10 M. oder 256 Hefte à 50 Pf.

16000 Seiten Text.

Brockhaus' Konversations-Lexikon.

14. Auflage.

600 Tafeln. 300 Karten.

120 Chromotafeln und 480 Tafeln in Schwarzdruck.

Soeben erschien in unserm Verlage:

Martinus Teophilus Polak.

Ein Maler des XVII. Jahrhunderts

von

Mathias Bersohn.

Mit 4 Tafeln.

Preis M. 4.—.

Frankfurt a. M., Febr. 1892.

Joseph Baer & Co.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie compl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W., Potsdamerstrasse 3

Josef Th. Schall.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Handbuch der ORNAMENTIK

von **Franz Sales Meyer.**

Dritte Auflage. Mit 3000 Abbildungen auf 300 Tafeln. Preis brosch. M. 9.— gebd. M. 10.50,

---

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in **Frankfurt a. M.**, Kunstauktionsgeschäft gegr. 1869.



Franz Spengler,
Berlin SW.
Alte Jakobstrasse 6.

Eiserne u. bronzene **Bau- und Möbelbeschläge**
Illustr. Liste gratis.

Obiger Briefeinwurf in cuivre poli *M.* 6.—; Desgl. als Rahmen zu Karten oder Inschriften *M.* 5.—. Inschriften-Tafeln dazu *M.* 4.— bis *M.* 6.—.

Vertreter gegen Preisvergünstigung gesucht.

Archaeologie, Numismatik, Americana, Ethnographie,

Geographie,

Reisewerke, Bibliographie.

Grosses Lager von Büchern und Kunstwerken in allen Sprachen.

Specialcataloge gratis u. franco.

Karl W. Hiersemann

Buchhandlung in Leipzig.

Angebote von Bibliotheken und werthvollen Werken stets erwünscht.

Verlag von **Artur Seemann** in Leipzig.

Soeben erschien in zweiter Auflage:

Goethes Mutter

Ein Lebensbild nach den Quellen

geschildert von

Dr. Karl Heinemann.

368 Seiten gr. 8°. Mit vielen Abbildungen in und außer dem Text u. zwei Heliogravüren.

Preis geheftet Mk. 6.50, gebunden Mk. 8.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

DER CICERONE.

Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens von **Jacob Burckhardt.**

Fünfte verbesserte u. vermehrte Auflage.

Unter Mitwirkung von Fachgenossen besorgt von **Wilhelm Bode.**

3 Bände.

brosch. M. 13.50; geb. in Kaliko M. 15.50

Inhalt: Die Kunstsammlungen in Wörlitz. — Eduard Schulz-Briesen. — Luigi da Rios †. — Flensburg. — Japanische Wohlthätigkeitsausstellung in Berlin. — Vorbereitungen für die Ausführung der Museumsbauten in Berlin. Die Übernahme der Galerie Torlonia in Rom. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Heugasse 58 — KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 15. 18. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an

DER AUSBAU DER WIENER HOFBURG.

Über dieses großartige Werk, dessen die Kunstchronik wiederholt gedachte, bringt die N. Fr. Presse vom 24. Januar den nachfolgenden, offenbar aus amtlicher Quelle geschöpften Aufsatz:

„Mit Staunen und lebhafter Befriedigung verfolgt die Bevölkerung Wiens den raschen Fortschritt des großartigen Façaden- und Portalbaues auf dem Michaelerplatze, durch den die alte Kaiserburg an dieser Stelle nach dem ursprünglichen Plane zum Abschlusse gebracht werden wird. Erst im vorigen Frühjahre aus dem Boden gewachsen, ist dieser Bau mit seinen stattlichen Säulen, Bogenfenstern und Gesimsen so überraschend schnell in die Höhe geschossen, dass er schon vor dem für seine Vollendung in Aussicht genommenen Termine — dem Jahre 1894 — fertig zu werden verspricht. Man kann wohl sagen, dass dieser Bau dem heimatlichen Gefühle, der lokalpatriotischen Empfindung und dem zeitgeschichtlichen Bewusstsein des Wieners ganz besonders nahe liegt und dass er ihn schon jetzt mit anderen Blicken als die übrigen, seine Bewunderung erregenden Prachtbauten betrachtet. Daher kommt es, dass kaum jemand den Michaelerplatz überschreitet, ohne — wenn seine Geschäfte nicht allzu dringend sind — den Schritt anzuhalten, um den Blick mit Wohlgefallen über das noch von dem starken Balkengerüste verdeckte Bauwerk gleiten zu lassen und mit einer gewissen Genugthuung zu beobachten, wie rasch dasselbe dem Abschlusse zugeführt wird. Unwillkürlich steigt auch vor dem geistigen Auge der meisten Beschauer das Bild auf, das dieser Teil der Burg noch vor wenigen Jahren geboten hat und das gewiss in der Erinnerung eines jeden Wieners lebendig geblieben ist. Das ist eben der Grund, der uns alle mit so unmittelbarer und lebhafter Teilnahme für diesen Bau erfüllt. Wir erhalten, wenn wir daran vorübergehen, den starken Eindruck, dass sich da ein denk- und merkwürdiger Vorgang in der Umgestaltung Wiens vollzieht, dessen Zeugen wir sind, und der sich uns deshalb besonders nachdrücklich einprägt.“

„Es war ein bedeutungsvoller Entschluss unseres Kaisers, dass er neben den großen Monumentalbauten, die im Umkreise der Burg als ebensoviele Denkmale seiner mächtigen Förderung der Kunst erstanden sind, zugleich die Vollendung der alten Burg nach dem ursprünglichen Plan des berühmten Fischers von Erlach anordnete und dadurch eine Schöpfung jenes seiner Vorfahren zum Abschlusse bringt, dem Wien gleichfalls eine große Zahl hervorragender Prachtbauten zu danken und unter dessen Regierung die Kunst in Österreich eine Epoche eigenartiger Blüte und unvergleichlichen Glanzes erlebt hatte. Schon vor vier Jahren hat Professor Dr. Joseph Bayer in der „Neuen Freien Presse“ (Nr. 8349 vom 23. November 1887) die Geschichte dieses unvollendeten Burgbaues erzählt und die Hoffnung ausgesprochen, dass der große Baugedanke, den Fischers von Erlach in seinem herrlichen Projekte hinterlassen hat, bald mit verständnisvoller Pietät verwirklicht werde. Dieser Wunsch des feinsinnigen und warmfühlenden Kunstschriftstellers ist früher, als man damals erwarten konnte, in Erfüllung gegangen. Heute steht die Façade der Hofburg auf dem Michaelerplatze nahezu vollendet da, und dieselbe lässt bereits erkennen, dass das Werk von Johann

Bernhard Fischers von Erlach, an das er selbst nicht die Meisterhand legen konnte und dessen Vollendung auch dem des Vaters würdigen Sohne Joseph Emanuel versagt blieb, so zum Abschlusse gebracht werden wird, wie er es im Geiste erdacht und erschaffen. Der Künstler, dem diese schwierige Aufgabe übertragen wurde, ist bekanntlich der Wiener Burghauptmann und Architekt Regierungsrat *Ferdinand Kirschner*, und es erscheint als ein schönes und glückliches Zusammentreffen, dass der Mann, der das althistorische Amt des Burghauptmannes bekleidet, zugleich als Künstler das seiner Obhut anvertraute Haus des Kaisers vollendet. Er hat es sich zur Ehrenpflicht gemacht, den unvollendet gebliebenen Teil der großartigen Bauschöpfung von Fischers von Erlach so erstehen zu lassen, wie er dem Meister vorgeschwebt hat, und auch bei den notwendigen Abänderungen und Ergänzungen sich streng an dessen Kunstweise und Formart zu halten. Johann Bernhard Fischers Entwurf ist nur in einer Zeichnung erhalten, die der Wiener Architekt Salomon Kleiner nach dem leider gleichfalls verlorenen Modell des Burgbaues angefertigt hatte und die als Kupferstich schon 1725 in dem von dem Augsburger Hofkupferstecher Pfeffel herausgegebenen Bilderwerke über die Wiener Bauten erschienen war. Nach diesem Kupferstiche wird nun der Bau der Façade und des Portals am Michaelerplatz vom Regierungsrate Kirschner ausgeführt."

„Obwohl die Gerüste und der Häuserblock zwischen dem Michaelerplatz und der Schauflergasse den Neubau noch zum größten Teile verdecken, kann der Beschauer doch schon die Gestaltung desselben in den äußeren Umrissen erkennen. Den Ausgangspunkt und zugleich das künstlerische Grundmotiv für den Weiterbau bot der abgerundet vorspringende Eckpavillon der Reitschule mit dem prunkvollen Säulenrahmen, der das hohe Bogenfenster umgiebt, und mit der Zeltkuppel über dem mit einer Trophäengruppe gezierten Gesimse. Eine an diesen Eckpavillon anstoßende Fensterbreite gab die Richtung für die Fortsetzung der Façade, die sich in einem weiten elliptischen Bogen vertieft und zu der entgegengesetzten Ecke an der Schauflergasse führt, wo sie durch einen zweiten Pavillon, welcher jenem an der Reitschule vollkommen gleicht, ihren Abschluss findet. Zwischen diesen beiden Eckpavillons ist die Façade ganz so gegliedert, wie an der Längenseite der Reitschule; Erdgeschoss und Halbstock sind zu einem kräftigen Unterbau zusammengefasst, dessen Bossagen gurtenartig vorspringen und parallel weiterlaufen. Zwischen den Bogenfenstern des Hauptgeschosses erheben sich Pilasterpaare mit römischen Kapitälen, über denen das Dachgesimse weit vorspringt, dessen Balustrade teils mit römischen Waffentrophäen, teils mit Vasen in antiker Form geziert ist. In der Mitte dieser elliptisch vertieften Façade tritt nun das triumphbogenartige Hauptportal vor, welches in den dahinter liegenden weiten Rundbau und aus diesem durch die bereits bestehende Einfahrt mit den beiden Seitengängen in den inneren Burghof führt. An diesem Portal entfaltet sich die stolze Säulenarchitektur, deren Muster der Eckpavillon der Reitschule bietet, in grandioser Weise, indem vier römische Säulenpaare über den Sockeln des Unterbaues aufsteigen, welche das Architravgesimse tragen, über dem sich eine allegorische Figurengruppe erhebt. Zwischen den beiden mittleren Säulenpaaren öffnet sich die Durchfahrt, über deren Bogen zwei posaunende Ruhmesgenien das kaiserliche Wappen umgeben, während zu beiden Seiten der Durchfahrt kleinere Pforten für die Fußgeher angebracht sind. Mit Interesse hatte das Publikum schon das Aufziehen und Aufstellen der riesigen Säulen und der kolossalen Bogen- und Architravstücke verfolgt, die alle gleich jenen an den alten Bauteilen aus Zogelsdorfer Stein gearbeitet sind. Jedes Kapitäl, jedes Ornament ist getreu nach den am alten Bau vorhandenen Mustern ausgeführt."

„Seine Krönung erhält dieser Prachtbau durch eine hohe Kuppel oberhalb des Portals, welche den inneren Rundbau in der Höhe von 34 Meter überwölben und deren äußere Höhe 74 Meter betragen wird. In den letzten Wochen ist bereits das Balkengerüst für den Bau dieser Kuppel aufgestellt worden, die nach dem Muster des abgerundeten Zeltdaches über den Reitschulpavillon ausgeführt werden wird. Zur technischen Herstellung dieses kühnen Baues wird eine trotz ihrer Kolossalität ungemein leichte und schwungvolle Eisenkonstruktion verwendet, deren Ausführung der Firma *Gridl* übertragen wurde. Um dem Rundbaue von oben Licht zuzuführen, lässt Regierungsrat Kirschner an der Kuppel Fenster anbringen und zwar acht kleinere in der oberen Halbkugel und acht große, ovale Fenster rings um den unteren Teil der Kuppel. Der Technik des Barockbaustils gemäß wird die Kuppel mit Kupfer eingedeckt werden. Die Wiener können sich schon heute darauf freuen, welch herrlichen Anblick dieser Portalaufbau mit der Kuppel vom Kohlmarkt aus bieten wird, sobald erst der ihn verdeckende Häuserblock gefallen ist. Die kleinere Kuppel über dem neuen Eckpavillon an der Ecke der Schauflergasse

ist schon fertig und macht sich durch ihr glänzendes Kupferdach bemerkbar.“

„Die neue Façade wird einen ungemein reichen figuralen Schmuck erhalten, dessen Motive zum Teile dem Entwurfe von Fischers entnommen, zum Teile dem modernen Charakter des Baues angepasst sind. Über dem Portale vor der Kuppel wird eine Statuengruppe von *Benk* aufgestellt: die Weisheit mit der Gerechtigkeit und Stärke, zu deren beiden Seiten sich auf den Ausläufern des Sockels die kraftstrotzenden Gestalten zweier Gesetzeswächter von *Schmidgruber* lagern werden. Das alte deutsche Kaiserwappen in dem Felde über dem Portalbogen ist durch das österreichische Reichswappen ersetzt worden. Zu beiden Seiten des Portals und der Nebeneingänge werden vier Statuengruppen aufgestellt, welche gleich jenen an den Thorbogen im inneren Burghofe Thaten des Herkules darstellen. Letztere sind Arbeiten des Bildhauers *Mattielli*, und Fischers von Erlach dachte sich, dass im Falle eines einheitlichen Umbaues aller vier Façaden des inneren Burghofes sämtliche zwölf Thaten des mythischen Heros dargestellt werden sollten. Diese Idee wird also nun wenigstens zum Teile verwirklicht, indem zum Schmucke des äußeren Portals folgende vier Gruppen als Darstellungen aus dem Herkulesmythus von Wiener Bildhauern ausgeführt werden: Die Befreiung des Prometheus (von *Lax*), die Rettung der Hesione (von *Scherpe*), die Tötung der Hydra (von *Hofmann*) und die Bezwingung des Cerberus (von *Anton Wagner*). Endlich werden in den Nischen an den beiden Eckpavillons monumentale Kaskadenbrunnen aufgestellt, deren Ausführung den Bildhauern *Weyr* und *Hellmer* übertragen wurde. Die Statuengruppen dieser Brunnen werden, wie schon vor einiger Zeit mitgeteilt wurde, die Herrschermacht zu Land und zur See darstellen. Die allegorische Gruppe über dem neuen Eckpavillon an der Schauflergasse wird nach dem Muster jener auf dem Reitschulpavillon von *Härdtel* gearbeitet. Der plastische Schmuck setzt sich auch in das Innere des Portalbaues fort, und in der Vorhalle werden zu beiden Seiten in Nischen große Reliefs mit frei hervortretenden Figuren angebracht und zwar auf der einen Seite der Auszug der Krieger von *König* und auf der andern Seite die Heimkehr der Sieger von *Schwartz*. Für die Ausschmückung des Rundhofes und der innern Kuppelwölbung hat Regierungsrat Kirschner, anknüpfend an die von dem ersten Erbauer an dem Torso hinterlassenen ornamentalen und allegorischen Motive, stilvolle Reliefs und plastische Embleme entworfen, durch welche der Raum als die Vorhalle des Kaiserpalastes gekennzeichnet wird. In dem alten Oktogon gegen den inneren Burgplatz zu werden in den bisher leeren Gewölbekappen die Wahlsprüche der Herrscher aus dem Hause Habsburg seit Karl VI. angebracht werden. Aus dem Rundhofe wird, der Batthyany-Stiege gegenüber, eine neue Prachttreppe zu den Appartements des Kaisers in der Reichskanzlei emporführen. Der Neubau selbst wird aber, seiner beschränkten inneren Ausdehnung wegen, keine Festräume enthalten, sondern zu Wohnappartements für Gäste und zu Bureaus für die Hofämter verwendet werden.“

„Die Inschrift an der Façade über dem Portal soll lauten: „Franciscus Josephus I. vetus palatii opus, a Carolo VI inchoatum, a Maria Theresia et Josepho II. continuatum perfecit A.D. MDCCCXCIV.“ Dieser projektirten Inschrift zufolge war die Vollendung des Baues für das Jahr 1894 in Aussicht genommen, die bisherigen Fortschritte des Baues berechtigen aber zu der Erwartung, dass schon zu Beginn des nächsten Jahres der alte Häuserblock auf dem Michaelerplatze demolirt werden kann, worauf die alte Kaiserburg sich in neu erstandener Pracht und Großartigkeit der Stadt Wien zuwenden und derselben ihr bedeutungsvoll geschmücktes Portal eröffnen wird.“

FRIMMELS KLEINE GALERIESTUDIEN.*)

Das vergleichende Gemäldestudium hat der periegetischen Kritik von jeher die größte Förderung zu verdanken gehabt. Was Waagen in dieser Beziehung in großem Umfang begonnen, haben Schnaase, Mündler, Thoré, Burckhardt, Lermolieff, Bode, Scheibler, Frizzoni und andere, jeder in seinem Kreise, weitergeführt und in Bezug auf manche Sammlungen zu einem vorläufigen Abschluss gebracht. Ihre Schriften bilden einen Teil der Grundlage der wissenschaftlichen Gemäldeverzeichnisse, die in den letzten Jahrzehnten entstanden sind. Nach den großen, leicht erreichbaren Gemäldegalerien kamen die kleineren oder entlegeneren an die Reihe. Solchen sind auch *Frimmels* „Kleine Galeriestudien“ gewidmet

*) Kleine Galeriestudien von Dr. Theodor Frimmel. 1. Band. Einleitung. — Die gräflich Schönbornsche Galerie auf Schloss Weißenstein bei Pommersfelden. — Gemäldesammlungen in Bamberg. — Die Galerie zu Wiesentheid. — Die gräflich Nostitzsche Galerie zu Prag. — Galerien in Pest. — Wie die alten Gemälde wandern. — Bamberg, C. C. Buchners Verlag, 1891—1892. 8.

deren erste, im vorigen Jahre ausgegebene Lieferung die Gemäldesammlungen zu Pommersfelden, Bamberg und Wiesbaden, sowie die Nostitzsche Galerie zu Prag behandelt, während die soeben erschienene zweite Lieferung, die den ersten Band abschließt, sich hauptsächlich mit den Pester Galerien beschäftigt, als Anhang aber des Verfassers anregenden Aufsatz „Wie die Gemälde wandern“ aus der „Neuen freien Presse“ in erweiterter Gestalt wieder zum Abdruck bringt.

Frimmel hat für eine derartige Arbeit eine ausgedehnte Bilderkenntnis, eine tüchtige Beherrschung der einschlägigen Litteratur, ein gutes Verständnis für den Erhaltungszustand alter Bilder und ein ruhiges, besonnenes Urteil in Bezug auf ihren Ursprung ins Treffen zu führen. Sein Buch wird daher allen Fachgenossen willkommen sein und in keiner kunstwissenschaftlichen Bibliothek fehlen dürfen. Es wird aber auch strebsamen Kunstfreunden ein angenehmer Begleiter in die genannten Sammlungen sein können, besonders in die Pester Landesgalerie, deren großer Bedeutung es vollkommen gerecht wird.

Manche Betrachtungen, die Frimmel diesem Buche eingefügt hat, sind in der That wissenschaftlich fördernd und beherzigenswert. Hierher gehören gleich in der Einleitung seine Auseinandersetzungen über die Sprungbildung auf alten Gemälden, über falsche Inschriften und über das Anstückeln von Rändern. Hierher rechne ich aus seiner Besprechung der Sammlung zu Pommersfelden die Bemerkungen über Corn. van Haarlem, Uitewael, Knibbergen, Herm. Saftleven, P. Rysbrack und den Ungarn Spillenberger, aus dem Abschnitt über die Pester Landesgalerie die Erörterungen über die Beziehungen Hendr. de Clercks und Den. Alsloots zu einander, über Gegenstücke und Folgen unter den Werken A. v. Ostades, über die dargestellten Personen auf Poelenburgs Familienbild und über die vier Jahreszeiten Jacob Grimmers. Etwas verunglückt waren dagegen, wie Frimmel zum Glücke jedoch im Nachtrag noch selbst zugestehen konnte, seine Betrachtungen in der Galerie zu Wiesbaden. Er hatte hier übersehen, dass er zum größten Teil längst besprochene Bilder besprach, die erst vor kurzem vom Berliner Museum an die Wiesbadener Sammlung abgegeben worden waren. Dies gilt nicht nur von den im Nachtrag S. 316 von Frimmel selbst als solche bezeichneten Bildern, sondern auch von den im Texte besprochenen Gemälden von Hans von Kulmbach (von Frimmel bezweifelt), Corn. Huysmans, Egb. v. d. Poel und von dem falschen „Wynants“. Leider ist damit auch Frimmels Beweisführung in Bezug auf die Annahme eines älteren und eines jüngeren Peter Gysels (S. 105—106 und 317) in die Brüche gegangen. Ich hätte sie mir, da sie einer von mir selbst ausgesprochenen Vermutung entgegenkam, gar zu gern angeeignet. — Den Bemerkungen des Verfassers über A. v. Croos (S. 175), wie meinen eigenen in der „Geschichte der Malerei“ (III. S. 817), ist hinzuzufügen, dass neuerdings urkundlich außer Anthonie van Croos auch ein Jacob van der Croos nachgewiesen worden ist. Dem letzteren müssen daher die deutlich *J. van Croos* bezeichneten großen Bilder im Haager Gemeindemuseum zurückgegeben werden, wogegen das Pester Bild, wie manche andere, z. B. auch das 1890 für die Dresdener Galerie erworbene, deutlich *A. v. Croos* bezeichnet ist. Anthonie scheint mehr an den mittleren, Jacob mehr an den späteren Stil van Goyens anzuknüpfen. Des letzteren Malweise ist weicher und bräunlicher.

In Bezug auf die Urheber zahlreicher Bilder in den besprochenen Sammlungen spricht Frimmel eigene, zum Teil neue Ansichten aus. In einigen Fällen, wie bei dem P. Bout in Pommersfelden, ist er so glücklich, seine Entdeckung durch eine bisher unbeachtet gebliebene Inschrift stützen zu können. In anderen Fällen stimmen seine Beobachtungen mit den Bemerkungen überein, die ich selbst vor denselben Bildern niedergeschrieben habe. Dass dieses nicht in allen Fällen zutrifft, ist erklärlich genug; denn welche zwei Augenpaare sähen in *allen* Fällen dasselbe? Ich habe z. B. den Snyders Nr. 64 und den Willem v. de Velde Nr. 76 in der Wiesbadener Galerie nicht für richtig benannt, den Pieter Wouwerman Nr. 80 daselbst dagegen für richtig benannt angesehen. Es kommt wenig darauf an. In solchen Fällen würde man sich bei einer gemeinsamen Nachprüfung wahrscheinlich leicht einigen. Im ganzen habe ich Frimmels Bemerkungen so oft mit meinen eigenen übereinstimmend gefunden, dass ich ihm auch Vertrauen schenke, wo meine eigenen Aufzeichnungen mich im Stich lassen.

In Bezug auf die Galerie zu *Pommersfelden* bemerke ich noch, dass ich in der Paolo Veronese zugeschriebenen Darstellung des Sieges der christlichen Kirche ein sicheres Werk Luca Giordanos zu erkennen glaubte, dass ich auf der „Heilung des Gichtbrüchigen“ (doch wohl der von Waagen und Frimmel frageweise auf Tintoretto zurückgeführten Darstellung dieses Gegenstandes) die entscheidende deutliche Bezeichnung LEANDER A PONTE BASS^is^

EQVES P. gefunden habe und dass mir noch das Seestück Nr. 621 erwähnenswert erschienen: es wurde damals Buonaventura Peeters zugeschrieben, rührte aber, wie seine Bezeichnung I. P. bestätigte, offenbar von Jan Peeters her.

Zu Frimmels Bemerkungen aus der *Bamberger* Galerie möchte ich nachtragen, dass ich auf dem Melchior Feselen zugeschriebenen Bilde Nr. 47 die Jahreszahl 1518 bemerkte, dass zu dem monogrammirten „Zahnarzt“ von P. Quast Nr. 267 noch ein ebenfalls monogrammirtes Gegenstück, der „Wundarzt“, Nr. 266, vorhanden ist, und dass mir das Volksfest von Vinck-Boons Nr. 157, das Peter van Kessel benannte, aber natürlich I. V. KESSEL bezeichnete Idyll Nr. 159, der flaue, aber echte, B. P. bezeichnete Buonaventura Peeters Nr. 200, das L. D. HONDT 1651 (die dritte Ziffer nicht sicher) bezeichnete Reiterbild Nr. 195 (vgl. Dresden Nr. 1123) und das bezeichnete Bild von einem der de Bray Nr. 231 noch Anlass zu kunstgeschichtlicher Erörterung zu geben schienen.

Zur Pester Landesgalerie endlich nur noch die Bemerkung, dass der echte Claude Lorrain dieser Sammlung sich unter Nr. 107 im Liber Veritatis verzeichnet findet und dass es die Schuld einer Auslassung des Namensregisters des *großen* Dresdener Katalogs ist, wenn Frimmel (S. 161) leugnet, dass die Dresdener Galerie ein Bild von Pieter Leermans besitze. Thatsächlich besitzt sie als Nr. 1779 einen bezeichneten „Einsiedler“ dieses Meisters.

Die außerordentlich sorgfältig gearbeiteten Orts- und Künstlerregister bilden einen besonderen äußeren Vorzug des Frimmelschen Buches. Zu seinen inneren Vorzügen aber gehören noch die große Bescheidenheit, mit der Frimmel eigene Ansichten, die er nicht voll beweisen kann, vorzutragen pflegt, die große Vorsicht, mit der er zwischen Vermutungen und festen Ergebnissen der Wissenschaft unterscheidet, und die ruhige Liebenswürdigkeit, mit der er anderen Ansichten begegnet.

Dresden. *KARL WOERMANN.*

BÜCHERSCHAU.

Die Kunst der Malerei, nach rein künstlerischer, leicht fasslicher Methode von *Joh. Wilh. Völker.* III. Auflage. Neu durchgesehen und umgearbeitet von *Ernst Preyer.* Leipzig, Joh. Ambrosius Barth. 1891. 8.

Es giebt in der Zeichenkunst und Malerei so viele aus der Erfahrung hervorgegangene technische Vorteile, dass namentlich für den Anfänger für die verschiedenen Darstellungsarten ein praktischer Ratgeber geradezu unerlässlich ist, soll nicht auf langwierigem Wege des Versuchens und Experimentirens die Lust und Freude am Schaffen beeinträchtigt werden. Allerdings hat in allen wichtigen Dingen der Lehrer seine Schüler zu unterweisen und sie auf kürzester Fährte dem Ziele zuzuführen; aber nicht in allen Fällen ist bei dem angehenden Kunstjüngern Rat unmittelbar zu handen und oft werden ja auch selbst in Kunstschulen gerade die technischen Seiten der Malerei vernachlässigt oder einseitig behandelt. Eine Art Kunstlehre in technischer Hinsicht, wie sie im vorliegenden Buche ganz trefflich zusammengestellt ist, wird daher gewiss allen Kunstbeflissenen, namentlich denen, die sich mit Ölmalerei befassen, willkommen sein. Der Verfasser zeigt sich nicht nur in allen Vortragsarten der Kunst als gediegener Praktiker, der mit seinen Mitteln zu hantiren weiß, sondern auch als tüchtiger Lehrer, welcher den Neuling vor der Natur in alle Geheimnisse des Farben- und Formenwesens in rationeller Weise einzuführen versteht. Das Büchlein hat bereits die dritte Auflage erlebt, ein Beweis für seine Brauchbarkeit.

J. L.

KONKURRENZEN.

= tt. *Darmstadt.* Aus hessischen Staatsmitteln soll der Neubau eines großherzoglichen *Museums* zur Ausführung gelangen und wurde zur Beschaffung entsprechender Baupläne ein beschränkter Wettbewerb ausgeschrieben; Einladungen hierzu erhielten: *Schmieden & Speer*-Berlin, *Manchot*-Mannheim, *Neckelmann*-Stuttgart, *Oscar Sommer*-Frankfurt a. M. und *Friedrich Thiersch*-München. Den Preisrichtern gehören als Architekten *Cranzler*-Dresden, *von Egle*-Stuttgart, *Durm*-Karlsruhe und *Marx & Wagner*-Darmstadt an.

PERSONALNACHRICHTEN.

Zum Ehrenmitglied des Vereins Berliner Künstler ist der Lithograph *Gustav Feckert* gewählt worden, dessen sämtliche Steinzeichnungen kürzlich zu einer Ausstellung in der Kunstakademie vereinigt worden waren.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. *Auf der 13. Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in Berlin,* die am 11. Februar in drei Räumen der Kunstakademie eröffnet worden ist, sind 151 Künstlerinnen mit 328 Ölgemälden, Aquarellen, Zeichnungen jeglicher Art, Radirungen und plastischen Werken vertreten. Wie es bei diesen Ausstellungen üblich ist, bilden Landschaften, Stillleben, Blumen- und Fruchtstücke, Bildnisse und Studienköpfe das Gros, neben welchem das Genrebild nur eine bescheidene Rolle spielt. Die Malerei großen Stils, das Geschichtsbild fehlen gänzlich, was nicht so sehr dem technischen Unvermögen der malenden Damen zuzuschreiben ist, als vielmehr dem Umstande, dass sich der Kunstmarkt immer mehr allen Erzeugnissen verschließt, die nicht auf das Kunstbedürfnis der bürgerlichen Kreise berechnet sind. Die Not des Lebens drückt hier sicherlich manches ideale Streben nieder. Denn das Niveau des zeichnerischen und malerischen Könnens ist wiederum gestiegen, und die vom Verein geleitete Zeichen- und Malschule giebt den Schülerinnen von Jahr zu Jahr mehr Gelegenheit zu einer gründlichen Vorbildung. Gewisse Grenzen werden den Malerinnen ja immer gezogen bleiben, wenn sie nicht, wie viele ihrer Pariser Kolleginnen, ihre Weiblichkeit aufgeben wollen. Am glänzendsten zeigen sich die koloristischen Fähigkeiten der Damen wie gewöhnlich im Stillleben und im Blumen- und Fruchtstück, worin sich in diesem Jahre *Elise Hedinger, Margarete Hönerbach,* die auch mit einigen wohlgelungenen

Radirungen vertreten ist. *[illegible] Frankenberg, [illegible] Jrersen, Hildegard Lehnert, Klara Lobedan,* sämtlich in Berlin, die regierende *Fürstin zur Lippe-Detmold, Anna [illegible]* in Stuttgart und *[illegible]* in Rom besonders ausgezeichnet haben. Unter den Landschaften sind zwei venezianische Ansichten von *Luise Begas-Parmentier,* zwei Hochgebirgslandschaften und eine Küstenpartie aus Devonshire von *Marie von Keudell,* drei Gebirgslandschaften von *Paula Bonte,* eine Ansicht des Mausoleums Kaiser Friedrichs vom Marlygarten in Potsdam von *Elise Habelt,* ein Blick in ein holländisches Fischerdorf und eine mit Obstbäumen besetzte, ganz in Sonnenlicht getauchte Wiese von *Berta Schrader* in Dresden und ein Bauernhaus im Spreewald mit einem grünenden Kornfeld davor, eine fein gestimmte Freilichtmalerei von *H. Westphal-Loesser,* die hervorragendsten. Die Bildnismalerei hat dagegen nur sehr wenig bemerkenswerte Leistungen aufzuweisen. Durch Feinheit der Charakteristik, scharfe Erfassung des geistigen Lebens und durch Schmelz des Kolorits ausgezeichnet ist das Bildnis einer Dame in mittleren Jahren von *Margarete Gosselmann,* und in dem lebensvollen kleinen Bildnisse eines Herrn in ganzer Figur hat Frau *von Wartenberg* gezeigt, dass sie mit glücklichem Erfolg ähnliche Porträtschöpfungen der alten Niederländer und unseres Meisters Knaus studirt hat. Das beste Porträt der Ausstellung ist ein plastisches: die Marmorbüste des Bildhauers N. Geiger von der Hand seiner Gattin *Henny Geiger-Spiegel,* die ihrem Lehrer und Gemahl in realistischer Wahrheit und resoluter Wiedergabe der Natur sehr nahe kommt, wofür auch ihre Büste des Architekten Bruno Schmitz Zeugnis ablegt. Hohe Anerkennung verdienen auch die mit der Feder gezeichneten, ungemein scharf und geistvoll charakterisirten Porträtstudien von *Bertha Froriep* in Weimar.

*** *Zur Weltausstellung in Chicago.* Auf ein Gesuch des Hauptvorstandes der allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft hat die Reichsregierung 75000 M. bewilligt, um eine würdige Beteiligung der deutschen Kunst an der Ausstellung zu ermöglichen. Da bis jetzt 1600 Gemälde angemeldet, aber nur Raum für 850 vorhanden ist, wird eine erhebliche Einschränkung erfolgen müssen. Um dieses Ziel zu erreichen, hat der Hauptvorstand der Genossenschaft ein Rundschreiben an die Lokalvereine erlassen, das zunächst die Raumfrage aufklären soll.

VOM KUNSTMARKT.

Im *Rudolph Lepkeschen Kunstauktionshause zu Berlin* wird demnächst das Werk des Daniel Chodowiecki, an welches sich eine umfangreiche Kupferstichsammlung anschließt, zur öffentlichen Versteigerung gelangen. Ersteres, fast komplett, zeichnet sich durch treffliche Erhaltung und Vorzüglichkeit der Drucke aus. Der kleine L'hombre-Tisch E. 13, ein ohnehin gesuchtes Blatt, ist in eminent seltenem Ätzdruck vertreten, und auch ein männlicher Kopf, zu Lavaters physiognomischen Fragmenten, die sogen. Grausamkeit, E. 139, welche zu den größten Raritäten gerechnet wird sowie zwei komplette Folgen zu Lessings Minna von Barnhelm, vor und mit der Schrift, befinden sich in der Sammlung. Das Hauptinteresse für alle Chodowiecki-Liebhaber dürften jedoch die schönen Blätter mit den prächtigen, oft die Hauptdarstellung an Geist und Leichtigkeit der Radirnadel übertreffenden Einfällen sein. Es findet sich von diesen Abdrucksgattungen eine sehr große Anzahl; dieselben sind gegen Ende der Kollektion etwa von Nr. 477 an verzeichnet, während einige Porträts des Meisters den Reigen in würdiger Weise eröffnen. — In der umfangreichen Kupferstichsammlung treten uns gleich zu Anfang hervorragende Namen älterer und neuerer Künstler entgegen, von denen Desnoyers, Earlom, Larmessin, Mandel, Morghen, Rembrandt, Schmidt, Waterloo, Ridinger, Bartolozzi, Debucourt, Angelica Kauffmann, Strange, Aldegrever, Beham, Pencz, Elstrake, Dürer, Dyck, Hollar, Ostade, Leyden und Wille genügen dürften, um den Inhalt der Sammlung zu charakterisiren. — Die erste Abteilung enthält sittenbildliche und galante Darstellungen, wobei seltene französische Kostümblätter und Buntdrucke, die zweite Ornamentstiche sowie Vignetten, eine folgende alte Handzeichnungen und die vierte und letzte ist mit alten und modernen Grabstichelblättern und Radirungen überschrieben. Am Schluss des Kataloges ist eine große Anzahl von Kupferstichkonvoluten verzeichnet. — Die Auktion findet statt am Montag den 29. Februar und an den folgenden Tagen von 10—2 Uhr im Rudolph Lepkeschen Kunstauktionshause zu Berlin, Kochstrasse 28. 29. *B.*



Chodowiecki's Familie (Auktion Lepke).

W. Eine Versteigerung kostbarer Kupferstiche veranstaltet *H. G. Gutekunst* in Stuttgart am 15. März. Der fleißig redigirte und vornehm ausgestattete, mit sieben Lichtdruckkopien der seltensten deutschen Kupferstiche des 15. Jahrhunderts verzierte Katalog enthält nahezu 1000 Nummern und ist Kunstsammlern bestens empfohlen. Wie in demselben sehr viele Seltenheiten vorkommen, so sind auch die besten Stecher vom 15. bis 18. Jahrhundert mit bestens erhaltenen und kostbaren Hauptblättern vertreten. Namentlich werden Freunde klassischer Stiche unter den deutschen Meistern vielfach Begehrenswertes finden, da z. B. Dürer, die Kleinmeister und Monogrammisten, van Meckenem und Schongauer zahlreiche Blätter ihrer Werke aufweisen,

so wie auch unter den Anonymen und Holzschnitten manche Seltenheiten sich befinden. Auch W. Hollar bietet eine reiche Auswahl. Von Niederländern sind die Werke nach van Dyk und Rubens, dann Originalarbeiten von Lucas von Leyden, Rembrandt hervorzuheben. Einzelne Blätter von Robetta, Montagna, Marc-Anton und dem Meister mit der Mausfalle (Nadat) deuten darauf hin, dass auch alte Italiener nicht fehlen. Ausserdem kommen noch vielfach schöne Kunstblätter vor, die aber nicht im fortlaufenden Alphabet, sondern in besonderen Abteilungen, die im Alphabet enthalten sind, zu suchen wären. Solche eingereihte Abteilungen sind z. B. England, Frankreich, wo die Künstler dieser Länder auftreten. Hier treffen wir auch den sehr kostbaren und seltenen Farbendruck: La Promenade publique von Debucourt. Weitere Abteilungen kommen unter den Schlagwörtern vor: Ornamente, die viele kostbare Blättchen des 16. Jahrhunderts enthalten, Schwarzkunst, dabei mehrere Hauptblätter aus der Wiegezeit dieser Kunst, wie von Prinz Ruprecht, v. Fürstenberg, J. Thomas und anderen mehr. Schon diese kleine Übersicht des Kataloginhalts beweist, dass wir mit vollem Rechte Kunstsammler auf diese Versteigerung aufmerksam gemacht haben.

Die bekannte Habichsche Gemäldesammlung alter Meister wird Ende April d. J. in Kassel durch Herrn *H. Lempertz*, in Firma: J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne), Köln unter Zuziehung des Herrn *Josef Th. Schall*, Berlin, als Sachverständigen, zur Versteigerung gelangen. Für einige von der Nationalgalerie in London bereits angekaufte und für die von Sr. Majestät dem deutschen Kaiser zum Ankauf befohlenen Gemälde hat Herr Habich insofern Ersatz geschaffen, als er nicht nur seine, in den Räumen der Königlichen Gemäldegalerie zu Kassel seit zehn Jahren aufgestellte und daselbst nur noch kurze Zeit verbleibende Sammlung, sondern auch die bisher in seiner Villa befindlichen älteren und neueren Erwerbungen mitversteigern lässt. Die bedeutendsten Gemälde, wie z. B. das lachende Mädchen von *Franz Hals*, das Interieur von *Pieter de Hoogh*, eine reizende kleine Landschaft (Mühlen) von *Jacob Ruisdael*, eine außerordentlich farbenprächtige *Rubens*-Skizze und das interessante Porträt Philipps II. von *Tizian* etc. werden der Versteigerung sicherlich eine bedeutende Anziehungskraft verleihen und das Interesse aller öffentlichen und privaten Gemäldesammlungen erregen. Der mit einer Radirung von W. Unger, vier Heliogravüren von Franz Hanfstaengl und vierunddreißig Lichtdrucken von B. Kühlen illustrirte Katalog erscheint Ende März d. J.

Erklärung.

In der Deutschen Revue (Verlag von Ed. Trewendt, Breslau) wird in einer kurzen anonymen Besprechung des Buches von **Heinemann, Goethes Mutter** in Bezug auf die Abbildungen gesagt, „*es sei in mehreren Fällen zweifelhaft, ob die Nachbildung berechtigt sei*“. Ich erkläre hiermit, dass in allen Fällen, wo eine Quelle nicht angegeben ist, die fraglichen Druckstöcke von den Eignern gekauft wurden. Ein Anlass, diese Verdächtigung auszusprechen, lag nicht vor, und ich bin in der Lage zu beweisen, dass nirgendwo eine Rechtsverletzung vorliegt. Außerdem habe ich in Bezug auf die Besprechung, die aus 24 Spaltzeilen besteht, drei Irrtümer zu berichtigen:

1. Die Behauptung, dass „die Goethekenner in dem Buche nichts Neues finden würden“, ist unwahr und wird vom Verfasser selbst durch die Anführung einiger (nicht aller) Inedita widerlegt.

2. Die Behauptung, dass „einen wesentlichen Teil des Buches die Abbildungen ausmachen“ ist unwahr, denn das Buch hat in Summa 30 Abbildungen und 365 Seiten Text.

3. Die Behauptung, dass von den Abbildungen nur das Familienbild und die Goethesche Federzeichnung neu, d. h. bisher unbekannt gewesen seien, ist unwahr; es sind außer diesen beiden noch mehr, bis dahin völlig unbekannte Darstellungen in dem Buche.

Der Urheber dieser Irrtümer und der oben angeführten grundlosen und anonym geäußerten Verdächtigung ist nach den Mitteilungen des Redakteurs der „Deutschen Revue“ Herr Geheimrat Prof. Dr. **Karl Weinhold** in Berlin.

Leipzig, den 12. Februar 1892. **Artur Seemann.**

Inhalt: [illegible] Von Karl Woermann. — Die Kunst der Malerei [illegible] Kunsthändlern in Berlin. — Weltausstellung in Chicago. — Auktionen bei: Rudolph Lepke in Berlin, H. G. Gutekunst in Stuttgart. Versteigerung der Habichschen [illegible] — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Heugasse 58. — KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 16. 25. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

EIN NEUER PEINTRE-GRAVEUR[1].)

Ein groß angelegtes Unternehmen! Der Verfasser will einen vollständigen Peintre-Graveur des 15. Jahrhunderts herausgeben, was nur mit größter Freude zu begrüßen ist. Denn grade über das 15. Jahrhundert herrscht noch die allermeiste Unklarheit, wie es aus der Natur der Dinge folgt. Es ist zwar in den letzten Jahren viel zur Aufhellung geschehen, und besonders eifrig und erfolgreich hat Max Lehrs gewirkt, auch der Referent hat sich öfter waghalsig in dieses klippenreiche Meer begeben, andre vortreffliche Forschungen stellten Dutuit, Lippmann etc. an. Trotzdem ist noch sehr viel zu thun. Es wimmelt noch von „schwankenden Gestalten", und je früher die Zeit fällt, desto nebelhafter erscheinen die Dinge. Mit der Fixirung der Meister hat es da auch seine besondern Schwierigkeiten. In dieser Zeit fand die große Wandlung statt, die sich unter dem Einflusse der van Eyck vollzog, und ein Meister der um 1430 anfing, musste um 1465 seinen Stil schon sehr geändert haben, wenn er nur einigermaßen bildungsfähig sich erwies. Dazu rechne man noch die Entwicklung der Technik. Es ist ja bekannt, dass so häufig Jugendarbeiten von Künstlern aus deren „Werk" hinausgeworfen werden, weil sie mit den spätern, aus denen man sich den Begriff des Meisters abzog, nicht mehr stimmen wollen; aber grade bei der in Frage kommenden Zeit muss man doppelt alle Umstände erwägen. Und besonders bei den Holzschnitten, die der vorliegende 1. Band behandelt, tauchen so wenig Individualitäten auf, findet man so selten einen Künstlernamen oder gar eine Jahreszahl angegeben, dass die Schwierigkeiten sich verdoppeln. Als ich die Daten der Münchener Holzschnittinkunabeln zu ermitteln suchte (Resultat dessen sind meine „Interessanten Formschnitte", München, Bruckmann 1886), fand ich, dass meine Vorgänger in dieser Hinsicht wenig brauchbares Material geliefert hatten, und besonders hatten sie von den Schreibweisen der verschiedenen deutschen Gebiete nur verworrene Vorstellungen: in der Hauptsache waren sie über eine oberflächliche Unterscheidung von Plattdeutsch und Hochdeutsch nicht hinausgekommen. Ich habe nie eine so anstrengende und aufregende Arbeit gemacht. Es gereicht mir nun zur lebhaften Freude, dass Schreiber meinen Zeitangaben der Münchener Blätter, von verhältnismäßig unbedeutenden Verschiedenheiten abgesehen, beistimmt und gleich mir das ehedem so beliebte Frühdatiren der Blätter verwirft. Sehr mit Recht misst Schreiber auch den auf den Holzschnitten häufig vorkommenden deutschen Inschriften eine entscheidende Bedeutung bei. Ich habe in dieser Beziehung unter andern den Aufenthaltsort des Meisters E. S. in Südwestdeutschland fixirt und den Meister PW nach Köln verwiesen, Resultate, die von M. Lehrs (Repertorium X, 256) und von C. von Lützow anerkannt worden sind. Aber grade in diesen Dialekt- und Orthographiefragen scheint mir eine Klippe zu liegen, an der das so umsichtig und alle einschlägigen Fragen in Betracht ziehende Buch doch vielfach gescheitert ist.

1) *W. L. Schreiber*, Manuel de l'Amateur de la Gravure sur bois et sur métal au XVe. siecle. Tome premier contenant un Catalogue des Graveurs xylographiques se rapportant à la Bible, l'Histoire apogryphe et légendaire, la sainte Trinité et la sainte Vierge. Berlin, Albert Cohn, 1891.

Gehen wir auf einige Einzelheiten ein!

No. 46. Das betreffende Manuskript ist aus dem Besitze Rosenthals in die des Münchener Kupferstichkabinetts übergegangen.

No. 84. Anbetung des Christkindes im Stalle. Dieses Blatt ist von derselben Hand, wie die Anbetung der Könige No. 98, welche jedoch keine Schattenstriche wie No. 84 zeigt: ein Beweis, dass derartiges gleichzeitig vorkommt. Die Verwandtschaft mit No. 26 und mit dem berühmten Christoph aus Buxheim, worauf Schreiber hinweist, besteht in der That. Auch der hl. Antonius des Münchener Kabinetts, der unter einem gotischen Baldachin sitzt und von vier Teufeln versucht wird, ist sehr ähnlich. (Soldan No. 1; ich habe ihn um —14401455 angesetzt).

No. 214. Mit Recht weist Schreiber die bei Soldan angegebenen Jahreszahlen zurück und ebenso richtig ist seine Bemerkung über die enge Verwandtschaft dieses Blattes mit der Folge des Peter Mäler von Ulm.

No. 399. Hier ist ein störender Druckfehler stehen geblieben, es muss „vers 1440“ heissen.

No. 471. Christus am Kreuz. Ich denke hier keineswegs an den Elsass, wie aus dem Texte zu folgern wäre. Diese Angabe ist durch ein Druckversehen gekommen, wie mir der Verfasser mitgeteilt hat. Das Blatt ist zweifellos kölnisch, bezw. niederrheinisch, von der gleichen Hand ist auch der hl. Antonius No. 1215, wie auch Schreiber annimmt. Zwischen diesen beiden Blättern und den Nrn. 937 und 1023 herrscht eine enge Verwandtschaft. Schreiber scheint mir dieselben etwas zu spät anzusetzen.

No. 641. Es ist hier dem Verfasser recht zu geben, wenn er nach der Inschrift eher an die Pfalz, bezw. Westfranken, als an Nürnberg denkt.

No. 642, 644, 646, 652, 654, 659 und 685. Der Verfasser hält diese Blätter für „provenant de la Franconie (Nuremberg?)“, was nach den Aufschriften nicht möglich. Diese zeigen deutlich mitteldeutschen Typus und dürften etwa auf Thüringen oder Obersachsen hinweisen; Hessen und Schlesien sind nicht grade auszuschließen, kommen aber erst in zweiter Linie. Dasselbe gilt von No. 1012, Madonna im Rosenkranz, die keineswegs alemannisch ist, sondern eine mitteldeutsche Aufschrift trägt.

No. 782. Das Jesuskind, als Neujahrswunsch. Mit dem Namen des Formschneiders Michel sind vier Holzschnitte bezeichnet, dieselben führt Schreiber unter den Nrn. 782, 877, 1289 und 1956 auf. Nach der Orthographie gehört dieser Formschneider Michel entschieden nach Ulm oder doch in die Umgebung. Der schwankende Schreibgebrauch Ulms, der Elemente teils von Osten, teils von dem Alemannischen entlehnte, ist deutlich erkennbar. Augsburg ist als Entstehungsort ausgeschlossen, ebenso aber auch das Gebiet des Oberrheins, an das Schreiber denkt.

No. 783. Das Jesuskind, als Neujahrswunsch. Gehört allen Indizien zufolge nach Köln oder Umgegend. An den Ober- oder Mittelrhein, wie der Verfasser will, kann ich nicht denken.

No. 821. Kann, wenn die Inschrift richtig gegeben ist, nicht von Augsburg oder Nürnberg stammen, ebensowenig No. 826 von Regensburg. Möglicherweise aus Ulm, jedenfalls sind alemannische Formen in der Schrift.

No. 291. Vgl. meine Bemerkungen zu den Nrn. 471 und 937.

No. 937. Christus am Kreuz. Dies in Köln befindliche Blatt lässt Schreiber auch daselbst entstanden sein. Wenn das richtig ist — ich selbst kann es nicht beurteilen, da ich das Blatt nicht kenne — so dient es als Illustration des Einflusses der kaiserlichen Kanzleisprache, denn die Inschrift ist nicht im kölnischen Dialekte, sondern oberdeutsch. Derartige Einflüsse in Köln bemerken wir ja auch in dem Blatte 921 („das“ für „dat“) und in dem Schwabenkriege des Kupferstechers PW.

No. 1000. Maria im Ährengewand. Die Inschrift ist nicht ganz richtig wiedergegeben, es muss statt „tzu“ „czu“ und statt „fraun“ „frauen“ heissen. Schreiber hält den Dialekt bestimmt für alemannisch. Doch im korrekten Alemannischen heißt es nicht „frauen“ sondern „frowen“ oder „frouwen“ und nicht „maylandt“ sondern „meylandt“. Allerdings kommen ja Schreibabweichungen vor, die man jedoch ohne Not nicht anzunehmen braucht. Die Entstehung in Bayern oder Augsburg ist deshalb wahrscheinlicher.

No. 1012. Mitteldeutsch, vgl. meine Bemerkung zu No. 642.

No. 1023. Der Verfasser sagt, ich liesse die Entstehung des Blattes um 1410—1420 zu; das ist irrig, ich habe vielmehr 1420—1440 angenommen.

No. 1129. Madonna mit dem Rosenkranz. Die Schrift deutet auf Ulm hin.

No. 1160. Madonna mit der Jahreszahl 1418. Darüber vergleiche man meine Bemerkungen im III. Bande von A. von der Lindes Geschichte der Buchdruckerkunst. Das Datum ist in moderner Zeit eingedrückt, die Ausradirung eines „L“ ist nicht anzunehmen.

Wir wünschen dem verdienstvollen Werke einen gedeihlichen Fortgang. *WILHELM SCHMIDT.*

EIN ZEITBLOM (?) IN LUZERN.

Zwei Museen in der Schweiz, Bern und St. Gallen, rühmen sich, Gemälde von der Hand Bartholomäus Zeitbloms zu besitzen, die einzige Kunstsammlung dagegen, die thatsächlich ein diesem Meister jedenfalls sehr nahestehendes Bild ihr Eigen nennt, lässt darüber nichts verlauten.

In einem der Nebensäle des besonders durch seine herrlichen Maurerscheiben so berühmten Museums zu *Luzern* hängt ein großes Ölbild mit der Darstellung der Beweinung Christi. Die Szene selbst ist eingerahmt durch zwei Pilaster, auf denen ein Rundbogen aufsitzt. Gotisches Astwerk belebt die Zwickel; in der Mitte hängt die Tafel mit der Inschrift J. N. R. J. Im Vordergrunde ruht, halb sitzend der Leichnam auf einem weißen Tuche. Der Kopf ist tief in den Nacken zurückgesunken. Nikodemus stützt den Oberkörper und fasst mit beiden Händen unter die Achseln. Maria Magdalena, die rechts kniet, hat die Hand des Toten ergriffen. Etwas zurück, in der Mitte, ist die Madonna auf die Kniee gefallen; sie wird von dem ein wenig nach rechts getretenen Johannis Ev. gehalten. Die Mutter des Abgeschiedenen hat die Hände in einander gepresst und blickt voll tiefen Grames in dessen Antlitz. Maria Jacobi kniet zur Rechten von Maria. Zur Linken des Evangelisten und ein wenig zurück steht Maria Salome. Im Mittelgrund erhebt sich, in der Mitte, ein kantiger pittoresk geformter Felsblock, der mit einem anderen, ihm rechts gegenüberstehenden einen Engpass bildet, durch den sich ein großer Teil der zur Kreuzigungsszene geeilten Juden nach Jerusalem zurück begiebt. Nur einige wenige folgen auf dem breiten Pfade links vom Felsen dem berittenen Befehlshaber der sich schon dicht vor den Thoren der links im Hintergrunde liegenden Stadt befindet. Aus Jerusalem heraus führen mehrere breite Wege, zum Teil an den Hügeln zur Rechten vorbei auf das ganz entfernt gesehene vielspitzige schneebedeckte Gebirge zu. Ein grünlicher Ton liegt über demselben. Es hebt sich scharf und klar vom Himmel ab, der hier am äußersten Horizont noch licht ist, während ihn sonst schwere Wolken bedecken.

Einem jeden, der die Beweinung Zeitbloms im Germanischen Museum zu Nürnberg [1]) kennt, werden die nahen Bezüge beider Gemälde sofort entgegentreten. Nur ist die Komposition weniger feierlich, nicht so geschlossen, die Bewegungen der Personen sind aufgeregter, die bekannten typischen Züge derber, die Farben warm und ziemlich leuchtend, die Technik des Malens ist ähnlich, aber nicht so sorgfältig. Genug wir haben das Werk eines Zeitblom *sehr* nahestehenden Malers, dem jenes Nürnberger Bild ohne jeden Zweifel als direkte Vorlage gedient hatte. Nur in der Landschaft ist der Schüler fast ganz selbstständig. Diese ist namentlich viel reicher aufgebaut und viel malerischer in der Auffassung und Durchführung. Der Maler dieses Gemäldes ist ersichtlich noch energischer, als sein Lehrer von der neuen Richtung beeinflusst worden. Es ist interessant zu sehen, wie sich trotz der engen Verknüpfung mit den Zeitblomschen Kunstideen überall fast unmerklich die Knoten lösen: Aufbau der Szene, das Gebaren der Personen, die Landschaft, selbst die Führung des Pinsels; alles zeugt von der neuen aktiveren Auffassung in der Malerei.

Es ist, obschon die schweizerische Malerei des 16. Jahrhunderts in starker Abhängigkeit von der deutschen steht, auffallend hier in der Centralschweiz ein Gemälde anzutreffen, das in direkte und so nahe Beziehungen zu einem bestimmten deutschen Meister gesetzt werden kann und sicher nicht von einem Einheimischen gemalt worden ist. Das Rätsel wird uns wahrscheinlich dadurch gelöst, dass im 30jährigen Kriege viele süddeutsche Familien [1]) in die Schweiz flüchteten. Das in Frage stehende Bild war früher in der Kirche Mariahilf in Luzern und gehörte zu jenen Gemälden, die 1678 dem Kloster vom Statthalter Meyer geschenkt wurden. [2])

Bei dieser Gelegenheit möchte ich die Aufmerksamkeit der Forscher auf die Lebensdaten Zeitbloms selbst wieder richten, da in diesen offenbar nicht vollkommene Klarheit herrscht. Nach den Württembergischen Vierteljahrsheften für Landesgeschichte IV (1881) pg. 104[3]). Pressel, Ulm und sein Münster pg. 106. Meyer: Allgem. Augsb.-Ztg., Beilage 1872 (116) und Janitschek, Gesch. der deutschen Malerei haben wir folgende Nachrichten:

Die Familie Zeitblom (Zeytplum) scheint aus Augsburg zu stammen. Im Jahre 1483 heiratete Barth. Zeitblom die Tochter Schühleins; steuert in

1) Vgl. Haendcke: Zeitblom und Dürer. Anz. d. Germ. Museums 1888. II. Bd. pg. 169.

1) Freundliche Mitteilung des Hrn. Staatsarchivars Dr. Th. von Liebenau in Luzern.

2) Es sei übrigens bemerkt, dass sich in derselben Sammlung noch ein sicher ulmisches Bild, eine Begegnung der Frauen, befindet.

3) Ich gebe diese Zusammenstellung nach alten Excerpten und mache keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Ulm 1484 zuerst, wird nach Janitschek 1484 in Ulm Bürger; nach den andern Notizen erst 1504. Im Jahre 1487 war der Maler in Kirchheim; 1499 erscheint sein Name in der Urkunde, die die Malerinnung für das Kloster Wengen ausstellte. In den Zinsbüchern der Frauenpflege wird unser Künstler von 1503—1512 genannt. Er zinste mit Daniel Schühlein zusammen. Als Hausbesitzer wird Zeitblom in dem Stiftungsbrief von 1501 erwähnt. Im Jahre 1516 ist er Bürge für Jörg Bochsdorfer. Im folgenden Jahre für Hans Schäfer, Messerschmied. Nach Janitschek ist der Künstler „gegen 1517“ gestorben. Im Jahre 1518 lebt aber Zeitblom noch; denn sein Name kommt in diesem Jahre mit dem M. Schaffners in einer Hüttenrechnung vor, nach der ihm 28 Pfd. 27 Sch. 6 Pfg. bezahlt wurden. Der Künstler muss zwischen 1518 und 1521 gestorben sein, denn in diesem letzteren Jahre tritt als Bürge für Jörg Bochsdorfer an Stelle Zeitbloms der Notar May ein.

Komplizirt wird die Frage für die Jahre 1484 und 1504. Nach einer freundlichen Notiz des Herrn Landgerichtsrats a. D. Berzing, eines Beamten im Archive in Ulm, fehlt das Steuerbuch von 1484 jetzt und aus dem betreffenden Bürgerbuche sind die „Jahrgänge 1483 bis 1492 herausgeschnitten“. Jenes Steuerbuch kann früher vorhanden gewesen sein, resp. ist jetzt nicht gleich auffindbar; denn das Ulmer Archiv scheint sich nicht in jeder Richtung der vollkommensten Ordnung zu erfreuen. Auffallender ist Janitscheks Angabe, dass Zeitblom 1484 in den Bürgerbüchern erscheint. Sollten die betreffenden Jahrgänge erst vor so kurzer Zeit herausgerissen worden sein? Mir scheint vielmehr diese Behauptung wie auch — sicher — die das mutmaßliche Todesjahr betreffende unrichtig zu sein. Es wäre wünschenswert, dass die Zeitblomforscher die Lebensdaten des Künstlers einmal klar stellen würden.

Bern, Januar 1892. *BERTHOLD HAENDCKE*

BÜCHERSCHAU.

Amateur-Kunst. Siebenunddreißig Photogravüren nach Naturaufnahmen aus der unter dem Protektorate Ihrer Kais. Hoheit der Frau Erzherzogin Maria Theresia veranstalteten internationalen Ausstellung künstlerischer Photographien zu Wien 1891. Photogravüren von H. Paulussen in Wien. Text (künstlerischer Teil) von *Jak. v. Falke,* (technischer Teil) von *J. M. Eder.* Format 36×48 cm. Preis: Luxusausgabe 60 M.; Ausgabe auf chines. Pap. 40 M. Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Wie reich und mannigfach auch die Natur dem Künstler vor Augen liegen mag, so findet er auf seinen Studienwanderungen doch nur selten ganz fertige Motive vor, die in Komposition und Beleuchtung allen Anforderungen eines Bildes entsprechen. Die Studie braucht zwar noch kein Bild zu sein, sie bildet mehr oder minder die reale Grundlage zur weiteren künstlerischen Verarbeitung; aber sie wird zum Kunstwerk, wenn sie Stimmungen und Erscheinungen festhält, die das Auge nur in flüchtig vorübereilenden Momenten beobachtet und alles absondert, was die Harmonie des Ganzen stört. Zum Fixiren solcher Momentbilder, denen die Technik unmöglich nachkommen kann, gehört nun freilich mehr, als die Fertigkeit des Abschreibens der Wirklichkeit; es gehört dazu ein künstlerisches Gedächtnis, die Gottesgabe bevorzugter Talente. Wie weit es das menschliche Auge durch konsequente Studien im Ablauschen, respektive dem freien Wiedergeben der feinsten Naturlaute bringen kann, das bezeugen ja genugsam unsere modernen großen Stimmungslandschafter, mit den Achenbachs, Gude etc. an der Spitze. Auch die Photographie, wenngleich sie noch ohne Farbe arbeitet, vermag unter günstigen Umständen Naturbilder in künstlerischer Fassung festzuhalten, und es hatten ja vom ersten Auftreten der Lichtkunst an ihre Vertreter kein anderes Ziel, als Bilder in künstlerischer Vollkommenheit zu erstreben. So lange mit dem alten Kollodionprozess „nass“ gearbeitet wurde, war dies namentlich in der Landschaft mit großen Schwierigkeiten verbunden. Abgesehen von den Temperaturdifferenzen, welche oft Aufnahmen überhaupt unmöglich machten, war es vornehmlich die schwerfällige und umständliche Manipulation, der Transport der ganzen Hexenküche mit all den Flaschen und den lichtscheuen Geistern, was solchen Unternehmungen entgegenstand. Künstlerisch gestimmte Momentbilder aus der Natur herauszufassen, war geradezu ein Ding der Unmöglichkeit, und so gefielen sich die Photographen hauptsächlich in der scharfen Wiedergabe trocken beleuchteter Sonnenbilder und dem peinlich korrekten Abklatschen menschlicher Antlitze, an denen übrigens moderne Retouche häufig verdarb, was der Apparat dazu übrig ließ. Die Sache ist jedoch anders geworden, seit die zuerst in England erprobten haltbaren Bromsilber-Gelatineplatten allgemeine Verbreitung gefunden haben und wegen der leichten, handlichen Manipulation bei den Aufnahmen ein Heer von Amateurs mit künstlerisch geschulten Augen, und mit der nötigen Zeit und auch dem

nötigen Gelde ausgerüstet darauf losging, mit der Camera künstlerische Ziele zu verfolgen und Bilder zu schaffen, wie sie das menschliche Auge sieht und sucht. Dieser impressionistischen Richtung in der Photographie kamen nun eine Menge untergeordnete, aber nicht minder wichtige Erfindungen zu Hilfe: zunächst die Steigerung der Empfindlichkeit der Platten, so dass Bilder selbst in Bruchteilen von Sekunden aufgenommen werden können, dann die diversen Entwickler, durch welche Modulation in die Aufnahmen gebracht werden kann, die isochromatischen Platten, welche Blau und Gelb in Bezug auf die Werte der Farben im Schwarzweiß-Bild korrigiren und endlich die für künstlerische Reproduktionen so vorteilhaften Platinpapiere, die verschiedenen Vergrößerungsverfahren mit Eastman- oder Justpapier u. s. f.

Aber selbst im Kopiren werden die Kniffe des Ätzens in der Radirung durch „Abdecken“ und „Anlaufen“ zu Gunsten der Bilder mit vielem Erfolg angewendet. So ausgerüstet stand die Photographie im vorigen Jahre da, als in Wien die erste internationale Ausstellung künstlerischer Photographien stattfand. Wir haben damals Rühmliches über dieselbe berichtet und wollen nur wiederholen, dass der allgemeine Erfolg ein überraschend glänzender war und das Interesse weit über die Fach- und Amateurkreise der photographischen Schwarzkunst hinaus sich geltend machte, so dass regelmäßige Wiederholungen derartiger Ausstellungen wohl für die Zukunft gesichert sind. Die berufene Künstlerjury hatte von 4000 eingesandten Blättern nur 600 zur Ausstellung zugelassen und darin den Weg gezeigt, auf welchem die Amateurs künftig ihre Lorbeeren zu holen haben. Es zeigte sich, dass vor allem landschaftliche Stimmungsbilder von der Gelatineplatte in bewunderungswürdiger Weise fixirt werden können und dass an solchen Aufnahmen, wie sie namentlich die Engländer und Amerikaner ausgestellt hatten, auch große Künstler ihre Freude haben und sogar daran lernen können.

Das vorliegende Unternehmen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, in welchem eine Auswahl der besten Bilder der genannten Ausstellung weiteren Kreisen vermittelt wird, ist daher nur zu loben, und dies umsomehr, als für die Wiedergabe die vornehmste der photomechanischen Reproduktionsarten, die Heliogravüre gewählt wurde, welche die zartesten Tinten der Originale in trefflicher Weise wiedergiebt. Wir finden unter den 37 Blättern so ziemlich alle Gattungen, in denen sich die Lichtkunst ergeht, vertreten; obenan, wie erwähnt, die landschaftlichen Aufnahmen. Wir heben aus der köstlichen Mappe zur Charakterisirung des mannigfaltigen Inhalts nur einige Stichproben heraus und nennen voran das reizende Momentbild, welches die hohe Protektorin der Ausstellung, Ihre Kaiserl. Hoheit die Frau Erzherzogin Maria Theresia selbst zur Urheberin hat. Es ist eine treffliche malerische Aufnahme des Palazzo Vendramin-Calergi, des schönsten Palastbaues am Grande-Canal in Venedig mit Wellenschlag und zartem Luftton. Von Nathaniel Freiherrn v. Rothschild findet sich ein zartgestimmtes und gut staffirtes Bild vom Dürensee und ein trefflich der Natur abgewonnenes Genrebild „die Kinderjause“. Albert v. Rothschild bringt zwei Aufnahmen einer gar reizenden „Ninetta aus Waidhofen“ als Reminiscenz an das bekannte Bild von E. Blaas. Unter den landschaftlichen Stimmungsbildern, die an poetischem Reiz wetteifern, sind die von Karl Greger (London), Ernest Spencer (New-Southgate) und Ralph W. Robinson (Redhill) besonders hervorzuheben. Namentlich ist des letzteren „Sweet springtime“ mit einer Nachahmung von Uhdes Staffage aus der „Herberge“ geradezu ein meisterhaftes Blatt. Ein stürmisches Strandbild mit hohem Wellengang und schäumendem Gischt finden wir von Ferd. H. Worsley Benison (Chepstow) und auch aus der Kollektion der trefflichen Strandskizzen von Dresser (Bexley Heath) hat sich als Textvignette ein köstliches Bildchen eingeschlichen. Stimmungsvolle Waldinterieurs sind zu notiren von Leon Keusters (Antwerpen), künstlerisch staffirte Skizzen aus den einsamen Triften des eisigen Russland hat Alexis Mazourine (Moskau) geliefert. Das Tierstück ist durch eine größere Momentaufnahme von Dr. Jul. Strakosch (Hohenau) in gelungenster Weise repräsentirt. Auch die Wiener Versuchsanstalt für Photographie etc. hat eine reizende Porträtstudie dem Album einverleibt, und es ist nur schade, dass die Frauenschönheit in der Sammlung nicht reicher bedacht ist. Die einleitenden Worte zu der Publikation haben Jak. v. Falke und J. M. Eder geschrieben; ersterer erörtert in Bezugnahme auf die Ausstellung die künstlerischen Gesichtspunkte der Amateurphotographie, während letzterer, eine Kapazität auf dem technischen Gebiete, die fachlichen Fortschritte der Lichtkunst übersichtlich und einsichtsvoll beleuchtet.

J. L.

TODESFÄLLE.

* *Der russische Landschafter Felix Brzosowski* ist am 5. Februar nach kurzer Krankheit in Warschau gestorben.

* *Der polnische Maler Wilhelm Leopolski* starb am 26. Januar in Wien im Alter von 63 Jahren. Der Künstler gehörte, wie seine Landsleute Matejko und Grabowski, derselben Kunstperiode und Richtung an.

NEKROLOG.

* Mit *Franz Schmoranz*, dem Direktor der k. k. Kunstgewerbeschule in Prag, der am 12. Januar im Alter von 46 Jahren gestorben ist, schied wiederum einer der begabtesten Architekten Österreichs allzufrüh aus dem Leben. Schmoranz war vornehmlich mit der Baukunst des Orients wie wenige vertraut. Zeugnis dessen war u. a. der mit seinem Freunde Machytka für die Wiener Weltausstellungsbauten von 1873 errichtete Pavillon des Khedive. Auch die von beiden Künstlern zu dem ägyptischen Prachtwerke von G. Ebers beigesteuerten Illustrationen sowie das köstliche arabische Interieur im Österreichischen Museum in Wien geben Beweise für die intimen Studien, welche der Dahingeschiedene mit seinem Genossen der Welt des Orients und speziell den dekorativen Künsten desselben gewidmet hatte. Die Direktorstelle an der Prager Kunstgewerbeschule bekleidete Schmoranz seit 1880 mit segensreichem Erfolge.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Wiener Künstlerhaus. Auch in der diesjährigen Ausstellung des *Aquarellisten-Clubs* haben die Gründer dieser Künstlervereinigung die Führung behalten und leuchten mit ihren trefflichen Arbeiten den übrigen voran. Obenan stehen die reizvollen landschaftlichen Aufnahmen *Hugo Darnauts* von der Küste Abbazia's, wahre Kabinettstücke feinen Naturstudiums und zart empfundener Lichtstimmung. Dazu gesellen sich *L. H. Fischers* neueste Ägyptische Studien, zu denen namentlich die sonnigen Trümmerstätten des alten Theben und die farbenduftigen Straßen Kairo's die dankbarsten Motive geliefert haben, ferner *Ed. Zetsche's* malerische Ansichten aus Sulzfeld und Sommerhausen am Main und *R. Bernts* meisterhaft durchgeführte Architekturbilder aus alten Tiroler Städten. Die Landschaft ist diesmal im allgemeinen stark vorherrschend; außer dem Genannten ragen darin vornehmlich die wirkungsvollen Aufnahmen von *Hans Wild* (Amalfi) und *H. Gude's* nordländische Küstenbilder hervor. In der Perspektive des Seespiegels und der Wiedergabe des Wellenschlags mit seinen mannigfachen Reflexen bleibt Gude der unübertroffene Meister. Unter den Figurenbildern ist zunächst eine Reihe größerer Einzelstudien französischer Offizierstypen von *F. Myrbach* zu nennen; sie imponiren durch geistvolle Auffassung und flotte, aber zugleich gediegene Technik. Dem Meister der Illustration im modernen Sittenbild und des Militärwesens sollten wir denn doch auch einmal in seinen „Schwarzweiss"-Originalen begegnen, wie sie uns diesmal die Ausstellung wieder mit *René Reinicke, Mandlik, Schlittgen* u. a. als treffliche Schilderer des modernen Salonlebens vorführt. Eine „Karnevalsszene" von Reinicke dürfte darunter zu den besten gehören, was in diesem Genre jüngeren Datums geschaffen wurde. Zwei größere Studienköpfe von *Passini* zeigen von dem Künstler mehr die technische als geistige Seite; dagegen hat der Spanier *José Villegas* ein großes figurenreiches Aquarell unter dem Titel „der Kardinal" geliefert, welches in seiner brillanten Technik und der scharfen Charakterisirung im einzelnen eine große Wirkung erzielt. Das Aquarell im großen Format versteht übrigens auch *Ludw. Deltmann* (Charlottenburg) zu beherrschen; die ausgestellten Entwürfe zu einem Cyklus von Wandbildern „Der verlorene Sohn" sowie andere landschaftliche und architektonische Studien weisen bei kühner Pinselführung schöne malerische Effekte auf. Schwächer als sonst sind diesmal die Pastelle. Anmutvolle Frauenbildnisse in vornehmer künstlerischer Wiedergabe sind jedoch von *C. Bunzl, C. Fröschl* und *R. Mehoffer* zu notiren. Nicht zu vergessen sind schließlich auch noch die reizenden Miniaturen der *Josefine Swoboda* und *Hugo Charlemonts* malerische Kreuzgangansichten aus Millstadt. Als Anhang finden wir in der gegenwärtigen Ausstellung noch eine Serie von Studien und Farbenskizzen von dem kürzlich verstorbenen Münchener Maler H. Lang (dem Gemahl der Malerin Tina Blau). Es ist ein Teil des Nachlasses des genialen Künstlers, der namentlich in der Pferdedarstellung eine ganz außergewöhnliche Meisterschaft beurkundete. Er ging in seinen Darstellungen weniger auf den äußerlichen Glanz, auf das bestechliche Inkarnat, in welchem sich die modernen gutbezahlten Modemaler so sehr gefallen, als vielmehr in das tiefere anatomische Wesen der Tiere; er studirte alle Bewegungen, Gangarten, man könnte sagen, das Physiologische des Pferdes, wie kaum ein anderer; und zu all dem standen ihm alle technischen Mittel zur künstlerischen Wiedergabe im reichsten Maße zu Gebote. Man könnte ihn den Meister der künstlerischen Momentaufnahmen nennen. Sein Formengedächtnis muss ein erstaunliches gewesen sein.

O. M. Im Königlichen *Kunstgewerbemuseum zu Berlin* ist ein eiserner *Ofenschirm* ausgestellt, ein Geschenk Ihrer Königlichen Hoheiten des *Großherzogs* und die Frau *Großherzogin von Baden* an S. M. den Kaiser. Dieser Schirm ist eine ausgezeichnete Arbeit der Eisenwerke *Gaggenau* nach Zeichnung der Kunstschule in Karlsruhe gefertigt. Das Gestell ist in schwungvollen Rokokoformen geschmiedet, die große Platte ist in Emailfarben auf Eisen hergestellt; sie enthält einen großen Reichsadler in reicher Umrahmung farbig und reliefartig gemalt, in einem neuen patentirten Verfahren, welches die Weichheit der Majolikafarben mit der Festigkeit des Eisenemails verbindet. Die Fabrik wird zu gleicher Zeit Platten zur Wandbekleidung in derselben Technik ausstellen.

Kunstgewerbemuseum in Berlin. Die Ausstellung *lebender Blumen* in der japanischen Ausstellung im Kunstgewerbemuseum hat an Glanz noch zugenommen. Die älteren Gewinde werden durch neue ersetzt, weitere Aussteller sind hinzugetreten. Kommerzienrath *Spindler* hat eine besondere Merkwürdigkeit eingeschickt, drei *Zwergbäume* einer Cypressenart angehörig, gegen 200 Jahre alt.

A. P. *Halle a/S.* In dem nun vollendeten 7. Jahre seines Bestehens hat das Museum einen wesentlichen Fortschritt in seiner Entwicklung zu verzeichnen, indem jene im letzten Jahresbericht in Aussicht gestellte Bereicherung desselben durch die Zahl von rund 650 kunstgewerblichen orientalischen Gegenständen aus dem hinterlassenen Besitz des Herrn Paul Riebeck vor sich gegangen ist. Es wurde die Sammlung in drei Zimmern des ersten Stocks im Aichamt aufgestellt und zu Ehren des Erblassers unter dem Namen „Riebeck Sammlung" gekennzeichnet. Dieselbe enthält Bronzen, Porzellane und Majoliken, Schnitzereien in Holz und Elfenbein, Lackarbeiten, Seidengewebe und Stickereien, Waffen, und eine

Anzahl ethnographischer Gegenstände, welche der früher verstorbene Dr. Emil Riebeck auf seinen Reisen im Orient gesammelt hatte. Die Zuführung dieser wertvollen Sammlung hat den Besuch des Museums gesteigert. Unter den Geschenken ist nur ein Gemälde von *J. Koppers* zu verzeichnen. Der Bestand des Museums hat sich außer durch die Riebeck-Sammlung vermehrt um 5 Gemälde, 30 Kunstblätter und 22 Werke der Kleinkunst. Vorübergehend ausgestellt waren: 76 Gemälde, darunter 5 bedeutendere Bilder, welche von der Königl. Nationalgallerie in Berlin auf längere Zeit hergeliehen worden sind. Von größeren Sonderausstellungen sind anzuführen: 70 Aquarellen und Zeichnungen von *Hans v. Volkmann* in Karlsruhe, 100 Kupferstiche aus dem Besitz des Herrn *Otto Hendel* hier, sowie die 154 Konkurrenzentwürfe für einen Buchumschlag der vorgenannten Verlagsfirma, 46 Entwürfe und 12 Glasmalereien von *Karl Ule* in München, 80 Ölstudien von *J. Koppers* in Düsseldorf und 145 Arbeiten aus dem Nachlass des Historienmalers K. Steffeck in Königsberg.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

**** *In dem Rechtsstreit der Witwe und der Kinder Meissoniers* um dessen künstlerischen Nachlass hat der Pariser Gerichtshof dahin entschieden, dass die hinterlassenen Werke zwischen beiden streitenden Parteien geteilt werden sollen. Der Wert des Nachlasses wird auf 1200000 Frcs. geschätzt.

= tt. *Karlsruhe.* Die Budgetkommission der badischen Landstände hat den Staatsbeitrag von 100000 Mark für die Restauration des *Münsters zu Freiburg* im Breisgau nach dem Antrage der Regierung und in Übereinstimmung mit dem erzbischöflichen Ordinariate genehmigt.

Düsseldorf. Von dem Cyklus von Wandgemälden, die Prof. *Alb. Baur* für das Textilmuseum in Krefeld malt, ist ein neues Bild vollendet worden. Es stellt den Erfinder des mechanischen Webstuhls, Jos. M. Jacquard dar, der dem Konsul Napoleon seine Erfindung erklärt. Das Bild, in Wachsfarben gemalt, ist gegenwärtig in der Kunsthalle ausgestellt.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1892. Nr. 3 u. 4.
Das Raimund-Theater. Von G. A. Ressel. Aquarelle. — Perspektivische Skizzen alter und junger Meister. Von O. Mothes. Farbige Stiche. — Ein polnischer Landschaftsmaler. Von A. Nossig. — Die älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Von O. Mothes.

Bayerische Gewerbezeitung. 1892. No. 1 u. 2.
Der Blumenschmuck im Hause. Von J. Stockbauer. — Taf. Kelche aus der Pfarrkirche in Gräfenberg. — Industriezweige der Rhönbewohner. Von W. Kellner. — Die Lackarbeiten der Brüder Martin. — Aus dem Gewerbeleben.

Formenschatz 1892. Heft 1.
Taf 1. Die Verkundigung, Holzschnitt. Von Michael Wohlgemuth. — Taf. 2. Ehernes Reiterstandbild auf der Piazza del Santo in Padua Von Donatello. — Taf 3 Schrein aus Eichenholz. Deutsche Arbeit, 1450—1500. — Taf. 4. Rötelzeichnung aus der Albertina zu Wien. Von Raffael Santi — Taf. 5 Die Toilette der Venus. Von Tizian Vecellio. — Taf. 6. Siegelstempel Kaiser Maximilians II. Deutsche Arbeit 1568. — Taf. 7. Sturmhaube Kaiser Karls V. Original zu Madrid. — Taf. 8. Majolika-Schüssel. Vermutlich deutsche Arbeit. — Taf. 9. Doppelpokal aus Silber, vergoldet Nurnberger Arbeit Ende des 16 Jahrhdts — Taf 10 u. 11. Wittelsbacher Brunnen. Vermutlich nach Entwurf von Peter Candid — Taf 12 Titelzeichnung Von Peter Paul Rubens — Taf. 13. Treppenpartie aus dem Hause des Herrn Georg Hirth in München. Erbaut von Romeis daselbst. — Taf 14 u 15. Vier Friese, allegorische Darstellung. Von Pierre Paul Prudhon. — Taf. 16. Japanische Vase.

Jahrb. der königl. Preuss. Kunstsammlungen. 1892. Heft 1.
Amtliche Berichte aus den königl. Kunstsammlungen. — Lombardische Bildwerke in Spanien I. Von C. Justi. — Gentile Bellini's Skizze für ein Gemälde im Dogenpalast zu Venedig. Von Sidney Colvin. — Ein altpersischer Teppich im Besitz der königl. Museen in Berlin. Von W. Bode. — Der Hochzeitsbecher Dr. Martin Luthers. Von J. Lessing.

Kunst für Alle. 1892. Heft 9, 10 u. 11.
Die ungarische Kunst der Gegenwart. Von H. Glücksmann. Ein französisches Provinzialmuseum. Von H. Helferich. — Die ungarische Kunst der Gegenwart. Von H. Glücksmann. — Ein kunstgeschichtlicher Brief von Sulpiz Boisserée. — Die Vererbung des Talentes und Genies. Von Dr. Georg Hirth.

Zeitschrift des bayer. Kunstgewerbevereins. 1892. Hft. 1. 2.
Türkische Fayencen. Von O. v. Falke. — Die letzten Schicksale künstlerischer und gewerblicher Erzeugnisse. Von M. Haushofer. — Das sogenannte Künstlerwappen. Von L. Clericus. Die Mannesmannrohren im Kunsthandwerk.

Zeitschrift für christliche Kunst. IV. Jahrg. Heft 11.
Christus am Kreuze, altkölnisches Tafelgemälde aus dem Jahre 1458. Von E. Firmenich-Richartz. — Elfenbeinrelief in Metallfassung als Buchdeckel des XIV. Jahrhdts. Von Schnütgen. — Gotisch oder Romanisch? Von J. Prill. — Elfenbeinmedaillon des XV. Jahrh. als Spiegelkapsel. Von Schnütgen. — Kirchenschätze und ihre Benutzung. Von F. Luthmer. — Chormantelschild und Stäbe in Applikationsstickerei. Von Schnütgen.

L'Art. 1892. Nr. 665 u. 666.
Les Societés des Beaux-Arts des Départements à Paris. Von G. Noel. — World's Columbian Exposition, Chicago, 1893. Von L. Gauchez. — La Comédie d'aujourd'hui. Von F. Lhomme. Elie Delaunay. (Fortsetz.) Von Paul Leroi.

Gazette des Beaux-Arts. 1892. Lief. 416.
Les sarcophages de Sidon au Musée de Constantinople I. Von Th. Reinach. — Les Cuyp II. Von E. Michel. — Hugues Sambin sculpteur sur bois et architecte. Von B. Proust. — La céramique italienne d'après quelques livres nouveaux I. Von A. Darcel. — Le triptyque émaillé de la bibliothèque d'Evora. Von A. Boutroue.

Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde. 1892. Nr 1.
Schweizersbild. Eine neu entdeckte Wohnstätte aus der Renntierzeit. Von Zeller-Werdmüller. — Walliser Grabfunde im Berner Antiquarium. Von J. Heierli. — Fund eines Mosaikbodens beim Kloster Disentis. Von F. v. Jecklin. — Die Reliquien der Heiligen Germanus, Randoaldus und Desiderius. Von E. A. Stückelberg. — Die Restauration der Klosterkirche in Königsfelden. Von J. C. Kunckler. — Der Gänsefuss der Sibylle. Von H. Herzog. — Das Gedenkkreuz des Ammann Dionysius Heintzli vom Jahre 1486. Von Rob. Durrer. — Glasmalereien in der Kirche zu Ober-Aegeri. Von H. Herzog. — Nachgrabungen auf der Ruine Werdegg bei Hittnau. Von H. Messikommer. — Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. Von J. R. Rahn.

Repertorium für Kunstwissenschaft. XV. Jahrg. Heft 1.
Neue Beiträge zur Entwickelungsgeschichte der kreuzförmigen Basilika. Von H. Graf. — Kopien nach Kupferstichen von Schongauer bei oberdeutschen Malern und Bildhauern. Von Alfred Schmid. — Fragmente zweier karolingischer Evangeliarien in Nürnberg und Munchen. Von M. Zucker. — Verzeichnis der Künstler, welche in Urkunden des Strassburger Stadtarchivs vom 13.—18. Jahrhundert erwähnt werden. Von A. Seyboth.

Kunsthandlung HUGO GROSSER, Leipzig.

Sondergeschäft für Photographie.

Vertretung und Musterlager der Photogr. Anstalt

Ad. Braun & Co., Dornach. [178

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in **Frankfurt a. M.**, Kunstauktionsgeschäft gegr. 1869.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie compl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W., Potsdamerstrasse 3 — **Josef Th. Schall.**

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

6. Aufl. **Lemcke's Aesthetik** 1890.

in gemeinfaßlichen Vorträgen. Mit Abbildungen. 6. Auflage in 2 Bänden. gr. 8. Geb. 12 M.; in Halbfr. M. 13.50.

„Die eindringliche Sprache, der lebhafte Stil reißen den Leser hin, der mit steigender Sicherheit an der Hand eines zuverlässigen Führers das weite Gebiet des Schönen durchstreift. Die Kapitel über das Schöne in der Natur, die Völker der Neuzeit und die sehr ausführlich behandelte Dichtkunst sind wahre Glanzpartien des Buches." (Allgem. Ztg.

Im Verlage von **E. A. Seemann in Leipzig** erschien und ist durch jede Buchhandlung zu beziehen:

LEDERSCHNITT u. LEDERPLASTIK,

40 Vorlagen auf 32 Tafeln mit Pausebogen (natürl. Grösse), nebst **Anleitung zur Lederplastik** nach neuem vereinfachten Verfahren, von G. Büttner. In Mappe M. 10.50.

Von allen Liebhaberkünsten ist die Lederarbeit eine der nützlichsten. Bei wenig Mühe und Kosten erfordert sie nur etwas Geschicklichkeit, um die reizendsten Zierwerke, als **Cigarren- u. Brieftaschen, Stuhlbezüge, Mappen, Gürtel** u. s. w. zu stande zu bringen.

Vom 15.—19. März im Königsbau Versteigerung einer **reichhaltigen Sammlung** von **Kupferstichen** des **15.—18. Jahrhunderts**, worunter **grosse Seltenheiten** (1983 Nummern), sowie eine reiche **Auswahl** von **Schwarzkunstblättern, Rot-** und **Farbdrucken** des 17. und 18. Jahrhunderts.

Katalog gratis gegen 20 Pf. Porto, illustr. Ausgabe mit 7 Lichtdrucken 2 20 Pf. franko.

[83] **H. G. Gutekunst.** Kunsthandlung **Olgastrasse 1b. Stuttgart.**

Kunst, Kunstgewerbe,

Architektur, Kupferstiche, Handzeichnungen, Kostüm- u. Waffenkunde. Städteansichten, Heraldik und Genealogie.

Grosses Lager von Büchern und Kunstwerken in allen Sprachen.

Specialcataloge auf Verlangen gratis und franco.

Karl W. Hiersemann

Buchhandlung in Leipzig.

Angebote von Bibliotheken und werthvollen Werken stets erwünscht.

[416 a]

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Geschichte der Architektur

von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart

von

Wilhelm Lübke,

Professor am Polytechnikum u. an der Kunstschule in Karlsruhe.

Sechste verbesserte und vermehrte Auflage.

2 Bände gr. Lex.-8. mit 1001 Illustr.

1885

Brosch. 26 M.; in Kaliko geb. 30 M.; in Halbfranz geb. 32 M.

Verlag von ARTUR SEEMANN in Leipzig.

Soeben erschien:

Goethes Mutter

Ein Lebensbild nach den Quellen

von

Dr. Karl Heinemann.

Mit vielen Abbildungen in und außer dem Text und zwei Heliogravüren.

Preis:
geheftet M. 6.50,
elegant gebunden M. 8.—.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW
WIEN
Heugasse 58.

UND

ARTHUR PABST
KÖLN
Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 17. 3. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

HANDZEICHNUNGEN ITALIENISCHER MEISTER

in photographischen Aufnahmen von Braun & Co. in Dornach, kritisch gesichtet von Giovanni Morelli (Lermolieff).

Mitgeteilt von E. Habich.

Als ich mich im Jahre 1886 lange Zeit mit meinem Freunde *Morelli* in Paris aufhielt, verbrachten wir die Abende mit dem Durchmustern der Braunschen Photographien der italienischen Meister.

Wir saßen täglich mehrere Stunden in dem Braunschen Magazine, 43 avenue de l'Opéra. Morelli sprach sich über den Wert der Handzeichnungen und deren Bestimmung aus und ich schrieb gleichzeitig mit ihm nieder, was er als seine Ansicht aufstellte. So entstand dieser kritische Katalog von Handzeichnungen nach Braunschen Photographien, durch dessen Publikation ich glaube, den Kunsthistorikern und Kunstfreunden einen Dienst zu erzeigen.

Morelli's Kennerschaft der Handzeichnungen ist wohl allgemein anerkannt, und aus dem Grunde schon wird das Morellische Urteil in der Kunstgeschichte selbst für diejenigen von großer Bedeutung sein, welche in einzelnen Punkten hinsichtlich seiner Bestimmungen anderer Ansicht sein sollten.

Morelli's Kritik beschränkt sich in diesem Kataloge im allgemeinen nur auf Zeichnungen der Italiener des 15. und 16. Jahrhunderts und sein Urteil ist, kurz und bündig, unmittelbar hinter der citirten Photographie hier wiedergegeben. Die Nummern entsprechen dem Braunschen Kataloge. Das Verzeichnis umfasst folgende Sammlungen: Louvre, Lille, Exposition des beaux arts, British Museum, Oxford, Windsor, Devonshire, Florenz, Albertina, Dresden, Weimar. Bei Besprechung der Handzeichnungen in der Ambrosiana zu Mailand und in der Akademie zu Venedig hat sich Morelli 1886 bei der Durchsicht der Braunschen Photographien nur auf einige Blätter beschränkt und ich binde mich streng daran, habe aber im Anhange noch seine Kritik über einige Gemälde der Galerien zu Madrid und Petersburg hinzugefügt.

Kassel. *EDWARD HABICH.*

Zeichnungen im Louvre.

Fra Bartolommeo della Porta.

	Kritik Morelli's.
18. Figure de femme drapée et agenouillée.	Echt.
19. La Vierge et l'enfant	Echt.
20. Sainte famille	Echt.
21. Figure d'homme debout et drapé.	Echt.
22. Tête de vieillard, profil . . .	von Andrea del Sarto
23. Figure debout et drapée, tenant une épée	Echt.
24. Composition de Sainte famille . .	Echt.
25. Composition de Sainte famille . .	Echt, frühe Zeit.
26. La Vierge et l'enfant	Echt.
27. La Vierge debout	Echt.
28. Couronnement de la Vierge . . .	Echt, frühe Zeit.
29. La Vierge	Echt, verdorben.
30. Adoration	Echt, frühe Zeit.
31. La Vierge. Croquis pour une figure fuyant	Echt.
32. Adoration	Echt und schön.

Bella. (Stefano della)

36. Jeune cavalier de face	Echt.
37. Jeune cavalier de profil	Echt.

Buonarroti. (Michelangelo)

40. Femme assise, tenant un enfant debout entre ses genoux	Echt.
41. La Vierge assise tenant l'enfant Jésus sur ses genoux	ist von Bandinelli.

Zeichnungen im Louvre.

Nr.	Zeichnung	Kritik Morelli's.
42.	Etude d'homme nu, debout et de profil.	Fraglich.
43.	Etude, le corps de face, tête de profil.	Fraglich.
44.	Etude, le corps de profil, tête de face.	Fraglich.
45.	Le Christ en croix, la Vierge et Saint Jean	Nachahmer.
46.	Tête de satyre	Fälschung.
47.	Saint Jean	Wertlos.
48.	Trois hommes portant un cadavre.	Echt.
49.	Croquis pour la statue de David.	Echt.
50.	Femme tenant entre ses genoux un enfant endormi	Kopie.
51.	Croquis pour une composition du Christ sortant du tombeau	Echt.
52.	La Vierge et l'enfant	nicht von ihm.
53.	La Vierge et Sainte Anne	nicht von ihm.
54.	Salomé	nicht von ihm.
55.	Etude de torse pour le Christ	Echt und schön.
56.	La Vierge tenant l'enfant endormi.	nicht von ihm.
57.	Figure de femme	nicht von ihm.
58.	Figure drapée	nein, wertlos.
59.	Croquis.	nein, wertlos.
60.	Lutteurs	nein, wertlos.
61.	Figure, de dos	nein, wertlos.
62.	Trois figures d'hommes	Echt.
63.	Figure debout de face	Fraglich.
64.	Figure debout de face (d'après lui).	Fraglich.
65.	La Nuit (d'après)	nein.
66.	Le Matin	nein.
67.	Mise au tombeau (attribué)	nein.
68.	La Circoncision	nein.

Buonaccorsi. (Perino del Vaga)

Nr.	Zeichnung	Kritik Morelli's.
69.	Thésée combattant les Amazones	Echt und schön.
70.	Triomphe de Bacchus	Echt und schön.
71.	Sujet en longueur	Echt, spätere Zeit.
72.	Mise au tombeau	Echt.

Carrucci (Jacopo), dit il Pontormo.

Nr.	Zeichnung	Kritik Morelli's.
78.	Groupe de quatre femmes et d'un vieillard	Kopie einer Zeichnung.

Lorenzo di Credi.

Nr.	Zeichnung	Kritik Morelli's.
81.	Tête de femme	Echt.
82.	Tête de jeune homme	Echt.
83.	Tête de femme	Echt.
84.	Tête de vieillard	Echt.
85.	Tête de jeune garçon	Echt.
86.	Tête de vieillard	Echt.
87.	Etude de draperie	Echt.

Donatello.

Nr.	Zeichnung	Kritik Morelli's.
91.	Les saintes femmes	Nicht von ihm.

Franciabigio.

Nr.	Zeichnung	Kritik Morelli's.
93.	Tête d'homme	Echt.

Filippo Lippi.

Nr.	Zeichnung	Kritik Morelli's.
94.	Deux figures	nein, wertlos.

Masaccio.

Nr.	Zeichnung	Kritik Morelli's.
100.	Le Christ et les apôtres	Kopie der Fresken.
101.	Quatre compositions	Kopien verschiedener Meister.

Poccetti (Bernardino Barbatelli)

Nr.	Zeichnung	Kritik Morelli's.
107.	Communion	Echt.
108.	Jeune homme en costume du temps.	Echt.
109.	Homme du peuple	Echt.

Zeichnungen im Louvre.

Rosso Rossi.

Nr.	Zeichnung	Kritik Morelli's.
116.	Mars et Vénus	Echt.

Andrea del Sarto.

Nr.	Zeichnung	Kritik Morelli's.
117.	Saint Jean	Echt.
118.	Figure de Saint Joseph pour la Madonna del Sacco	Echt.
119.	Le corps du Christ. La Vierge. St. Jean	Echt.
120.	Figure drapée assise	Echt.
121.	Figure drapée debout	Echt.
122.	Etudes de têtes	Echt.
123.	Adoration des mages	Echt.
124.	Figure académique	Echt.
125.	Tête d'enfant riant	Echt.
126.	Tête d'homme, profil	Echt
127.	Tête de femme	Echt.
128.	Etude de nu pour un Christ mort.	Echt.
129.	Différentes études de mains et de pieds	Echt.
130.	Etude d'enfant, les mains jointes	Echt.
131.	Tête de vieillard, profil	Echt.
132.	Tête de jeune homme	Echt.
133.	Croquis d'une figure tenant un livre	Echt.
134.	Tête de jeune fille	Echt.
135.	Tête de jeune fille	Echt.
136	Tête de vieillard	Echt.
137.	Descente du Saint-Esprit	Kopie.
138.	Sainte Famille (d'après lui)	Kopie.
139.	Sainte Anne (d'après lui)	Kopie.

Luca Signorelli.

Nr.	Zeichnung	Kritik Morelli's.
140.	Etude de figure nue	Echt.
141.	Deux figures nues	Echt.
142.	Etude d'homme nu portant un cadavre	Kopie.

Verrocchio (Andrea).

Nr.	Zeichnung	Kritik Morelli's.
159.	Etude d'après un des chevaux de Venise	Nein, Kopie nach Bronze
160.	Différents croquis	Nein, schwach.
161.	Différents croquis	Nein, schwach.

Leonardo da Vinci.

Nr.	Zeichnung	Kritik Morelli's.
162.	Portrait de jeune femme, profil	Echt.
163.	Tête de femme, face	Ist von Gentile da Fabriano.
164.	Tête de jeune femme, profil	Wertlos.
165.	Tête de Bacchus	Ohne Wert.
166.	Tête d'enfant	Nein.
167.	Tête d'enfant	Nein.
168.	Tête de femme, profil	Echt
169.	Tête de vieillard, de trois quarts	Ist Bernardino de' Conti.
170.	Tête d'enfant	Echt.
171.	Tête de vieillard	Ist von Lorenzo di Credi.
172.	Jeune homme, profil	Kopie oder Fälschung.
173.	Tête d'enfant	Schule Leonardo's.
174.	Buste de jeune homme	Nein, wertlos.
175.	Buste de vieillard	Echt.
176.	Tête de jeune homme couronnée de chêne	Ist von Boltraffio.
177.	Buste de femme	Schule Leonardo's.
178.	Tête de femme	Ist von Bernardino de'Conti.
179.	Tête de vieillard	Wahrscheinlich von Bern. de'Conti.
180.	Draperie	Kann echt sein.

Zeichnungen im Louvre.

		Kritik Morelli's.
181.	Draperie	Kann echt sein.
182.	Draperie	Nein.
183.	Enlèvement de Ganymède	Nein.
184.	Tête d'enfant	Ist von Lorenzo di Credi.
185.	Croquis divers	Echt, schön.
186.	Croquis divers	Echt, schön.
187.	Etude pour une Vierge	Wohl Giampietrino.
188.	Sainte Famille	Nein.
189.	Croquis divers	Nein, Cesare da Sesto.
197.	Figure drapée, assise	Nein, Filippino Lippi.
198.	Une mule sellée	Nein, Pisano.
199.	Profil d'homme	Nein, Holbein.
200.	Figure de femme, de dos	Ohne Wert.
201.	Buste de jeune homme	Ohne Wert.
202.	Buste de jeune femme, profil	Pisano.

Genga (Girolamo).

223.	Etude des nus pour la sainte Famille de la Brera	Echt.

Ottavio Leoni gen. il Padovanino.

224.	Portrait d'homme, profil	Echt.
225.	Portrait de femme, de face	Echt.
226.	Portrait d'homme, de face	Echt.
227.	Galilée	Echt.
228.	Portrait de jeune homme	Echt.
229.	Portrait d'homme	Echt.

Pintoricchio (Bernardino)

234.	Cavalier couvert de son armure	Fälschung.

Raffael Sanzio.

235.	Apparition de saint Pierre et de saint Paul à Attila	Perin del Vaga.
236.	Bataille de Constantin	Perin del Vaga.
237.	id	id.
238.	Le pape Jules II porté sur la Sedia gestatoria	Schule Raffael.
239.	Le Christ mort (huit figures)	Echt.
240.	Les cinq saints	Schule Raffael.
241.	Le Père eternel (tête)	Echt.
242.	Etudes diverses pour la figure de Bramante	Echt.
243.	Sainte Cathérine d'Alexandrie	Echt.
244.	Génie	Perugino.
245.	Croquis pour la Vierge	Echt.
246.	Figure de Saint	Fälschung.
247.	Croquis divers	Fälschung.
248.	Croquis divers	Fälschung.
249.	Enfants	Pintoricchio.
250.	La Vierge et l'enfant	Pintoricchio
251.	Le Christ mort. La Vierge	Ist wohl Bagnacavallo.
252.	Le Christ et les apôtres	Schule Raffaels.
253.	Etude d'homme debout	Schule Raffaels.
254.	Figures d'apôtres pour la Transfiguration	Schule Raffaels (Penni?).
255.	Portrait de Maddalena Doni	Echt.
256.	Le Commerce, figure pour une cariatide du Vatican	Schule Raffaels.
257.	Psyché présentant à Vénus le vase contenant l'eau du Styx	Giulio Romano.
258.	La Vierge de François 1er	Schule Raffaels.
259.	Sainte Famille, étude pour la Vierge au palmier	Fälschung.

Zeichnungen im Louvre.

		Kritik Morelli's.
260.	La Vierge assise donne le sein à l'enfant Jésus	Kopie.
261.	Tête d'ange pour l'Héliodore chassé du temple	Echt.
262.	id.	Echt.
263.	La coupe de Joseph trouvée dans le sac de Benjamin	Schule Raffaels.
264.	Projet pour le Vatican	Schule Raffaels.
265.	La Calomnie	Perin del Vaga.
266.	L'Annonciation	Echt.
267.	Différentes figures nues, à la plume	Fälschung.
268.	Etude de figure nue	Fälschung.
269.	id	Fälschung.
270.	Moïse recevant les tables de la loi	Perin del Vaga.
271.	Saint Paul	Schule Raffaels.
272.	Enfants	Ohne Wert.
273.	Croquis à la plume	Wahrscheinlich Cambiaso
274.	Sept figures de soldats	Schön, ob echt?
275.	Le passage de la mer Rouge	Perin del Vaga.
276.	Croquis pour la Vierge et l'Enfant	Echt.
277.	Alexandre et Roxane	Kopie nach Sodoma, viel mehr nach Perin del Vaga's Kopie. —
278.	Couronnement de la Vierge	Kopien.
279.	Groupe d'évêques pour la dispute du Saint-Sacrement	Kopien.
280.	Tête de vieillard	Kopien.
281.	Saint Michel	Kopien.
282.	„	Kopien.

(Fortsetzung folgt.)

MARTIN VAN MEYTENS IN ITALIEN.

Über das Jahr, in dem Martin van Meytens, der spätere Direktor der kaiserl. Akademie der bildenden Künste zu Wien, seine Reise nach Italien antrat, findet man verschiedene Angaben. Eine zuverlässige Nachricht bietet eine Handschrift der Leipziger Stadtbibliothek (Naumanns Catalogus S. 187, DCXCIX; Rep. III. 4. 30, c), ein starker Quartband von 475 Blättern. Auf dem ersten Blatte steht, von anderer Hand eingetragen: „*N. N. Martini* Reis Beschreibung nebst eigenhändig nach der Natur gemachten Zeichnungen"; darunter hat eine dritte Hand mit Bleistift geschrieben: „*Martini* Reis Beschreibung. War ein künstl. Mahler, starb in Italien zu *Luca*, ungefähr *ao.* 1750. Seine mehrste Kunst Sachen sollen noch allda seyn, einige aber sind nach Hamburg und Sachß. Gotha an seine allda sehr armen Freunde gekommen".

Ein Maler Martini, der um 1750 in Lucca gestorben wäre, scheint sonst nicht bekannt zu sein. Da das Tagebuch aus dem Nachlass des im Jahre 1794 verstorbenen Rektors der Nikolaischule Georg Heinrich Martini in den Besitz der Stadtbibliothek übergegangen ist, so war der Maler wohl ein Verwandter des Philologen; wahrscheinlich stammt auch

die Bleistiftnotiz auf dem ersten Blatt von G. H. Martini her. Aus dem Tagebuche selbst erfahren wir gelegentlich, dass der Künstler von Dresden nach Wien gekommen war; von der Elbe spricht er mehrere Male, aber auch von der Saale, und wenn er die Maße von Flüssigkeiten angiebt, so vergleicht er sie mit der gothaischen Kanne. Thüringen scheint demnach die Heimat des Malers gewesen zu sein. Ob er mit der im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts in Erfurt lebenden Künstlerfamilie Martini (Das itzt lebende Erffurth. 1703. Seite 81) verwandt war, konnte ich nicht feststellen.

Die Reisebeschreibung selbst, der zahlreiche Skizzen (Landschaften, Architekturen, Trachtenbilder) eingeheftet sind, beginnt mit den Worten: „Reiße nach Italien. 1722. Den 22. Oct. habe ich im Nahmen Gottes meine Reiße nach Italien angetreten. Meine Reiße Gefährten waren *Mr. Meytens*, *Mr. Trentwet Printzens Eugen* Hoffmahlers (d. i. Jonas Drentweet) Sohn, und *Mr. Weißbecker*, ein Gold Arbeiter aus dem Würtzburgischen, welche alle drey *protestirend*er *relligion*“. Die Reise, die über Baden und den Semmering nach Graz, von da über Cilli nach Laibach und über den Karst nach Triest führte, wird ausführlich beschrieben, anmutige Gegenden werden geschildert oder gezeichnet, allerlei Merkwürdigkeiten erwähnt und besonders die Gasthäuser, in denen gut zu essen und zu trinken war, gewissenhaft verzeichnet. Die gewaltige Schönheit der Alpen hat auf den Erzähler nur abstoßend gewirkt. Er nennt sie *horrible* und *terrible*, fürchterlich und entsetzlich. In Venedig blieb er mit seinen Reisegenossen vier Monate; vierzig Seiten des Tagebuches sind der Beschreibung der Stadt und ihrer Kunstschätze gewidmet.

Im Frühjahr 1723 brach Martini von Venedig nach Rom auf. „Meine Reiße Gefährten“, berichtet er Fol. 80, „waren *Mr. Meytens*, mit welchem ich von Dreßden nach Wien reißete, *H. Boland Jubelir*er von Venedig, der Geburth nach ein Vogtländer, und *Mr. Tost*, ein Kauffmann aus Hollstein“. Ihr Weg ging über Bologna nach Forli und Rimini und an der Adria hin nach Fano und Ancona. In Loreto besahen sie sich das heilige Haus. Dann fuhren sie über den Apennin nach Foligno und weiter auf der Via Flaminia nach Spoleto und Terni, wo der Nerafall bewundert und gezeichnet wurde, und über Prima Porta nach Rom.

In Rom, wo sie am Palmsonntag (21. März) eintrafen, blieben sie nur wenige Tage, um die wichtigsten Sehenswürdigkeiten zu betrachten und vor allem den kirchlichen Feierlichkeiten des Osterfestes beizuwohnen. „Den *30. Martij*, als am dritten Osterfeiertage, setzten *Mr. Meytens*, *Mr. Tost* und ich unsere Reiße von *Rom* ferner nach *Neapolis* fort“ (Fol. 131). Mit großer Liebe und Ausführlichkeit werden die Umgebungen der Stadt und die Ausflüge der Reisenden, auch eine Besteigung des Vesuvs (Fol. 157a ff.) geschildert. Dagegen hören wir so gut wie nichts über die Studien oder über neue Bekanntschaften der beiden Künstler. Nur über den Besuch, den sie am 23. April dem berühmten Solimena abstatteten, wird kurz berichtet (Fol. 208): „Den 23. gab ich nebst *Mr. Meytens* dem großen Künstler unserer Zeit, dem berühmten *Solimene* eine *visite*. Er hat vor der *porta di Constantinopoli* einen schönen *Pallatz* aufgebauet. Die Treppe, die wir hinauf gingen, war *curiös*, und hab ich dergleichen nirgends als in *Napoli* gesehen, woselbst nebst dieser noch eine oder 2 zu sehen sind. Der Platz, darinne die Treppe stehet, ist 8 eckicht, und die Ruhe Plätze, auf welchen die Thüren in die *etagen* gehen, sind 3 eckicht. Die Treppe hat ein helles Gewölbe, darauff die Staffeln liegen, und *formir*et in der Mitte eine 4 eckichte Öffnung, die durch alle *etages* durchläufft. Der Vortheil von dieser Treppen ist, dass man die Staffeln alle in die Wand einlauffen lässt. Er (Solimena) zeigte uns 2 *Scizzen*, die er aber sehr fleißig ausmahlete, eine, wo die Königin aus reich *Arabien* zu *Salomoni* mit Geschenken kommt, die andere, wie *Ananias* vor *Petro* zu tod nieder fält. Die große *Originalien* sind nach *Savoyen* gekommen. Es ist *Solimene* ein *Abbe*, der sich mit mahlen einen großen Reichthum erworben, ist etliche 60 Jahr alt und ist der hofflichste, artigste Mann, den man sehen kann. Er *recommendirte* sonderlich die *academie*, welche er seinen Lehrmeister nennete“.

Schon am Tage darauf, am 24. April, kehrten die Reisegefährten nach Rom zurück, wo sie am 28. April wieder ankamen und in der Strada Frattina Wohnung nahmen. Martini blieb noch zwei Jahre und zwei Monate in Rom, besichtigte die Kirchen und Sammlungen, schweifte durch die Campagna und brachte, wie er sagt (Fol. 332a), die meiste Zeit mit dem Zeichnen antiker und moderner Sachen hin, „unter andern zeignete ich auch die 12 *statuen*, welche in *St. Giovanni in Lateran* stehen und von den berühmtesten *modernen* meistern sind, davon jede bey 7000 Gulden zu arbeiten kostet ohne den Stein. Sie sind fast 3 Mann hoch. Die besten darunter sind von *Cav. Camillo Rosquoni*, von *Mr. le Gros* und *Mr. Monnot*, der jetzt zu *Cassel* Hof-

bildhauer ist, gemacht. In denen *Palazzi de Farnese, Medici, Barbarini, Justiniani, Matthei, Verospi, Borghese, Ruspoli, duca Landi* und andern zeichnete ich alle zum *studio publico* der Malerey ausgesetzte *statuen*". Martin van Meytens blieb, wie es scheint, noch in Rom, als Martini am 16. Juni 1725 über Ostia, Civitavecchia und Livorno nach Pisa und Florenz reiste (Fol. 383 ff.). *K.*

BÜCHERSCHAU.

Vorträge über Plastik, Mimik und Drama, von *Wilhelm Henke*. Rostock, Wilh. Werthers Verlag. 1892. 8.

Es ist nicht das erste Mal, dass ein hervorragender Anatom von Fach mit seinem wissenschaftlichen Rüstzeug Exkursionen auf die Idealgebiete der Kunst unternimmt und Analysen und Betrachtungen auch über das Äußere der menschlichen Gestalt in Bezug auf die künstlerische Darstellung anstellt. Kunst und Wissenschaft sind ja Schwestern, wie der Autor geistvoll bemerkt, von *einer* Mutter, der Wahrheit, geboren und zu einer großen Lebensaufgabe, das Ewige im Vergänglichen zu erkennen, erzogen. Aber sie verfolgen dieselbe auf getrennten Wegen, die eine durch das Gefühl, die andere durch den Gedanken; die Kunst, indem sie mit freier Hingebung die Erscheinung des Lebens, in welcher sich ewige Ideen spiegeln, erfasst, festhält und neugeboren vor Augen stellt, die Wissenschaft, indem sie mit bedächtiger Zurückhaltung aus dem Bilde des Lebens nur die Züge herausgreift und auf feste Formeln bringt, in denen sich ewige Gesetze aussprechen. Henkes Buch ist, wie schon der Titel sagt, kein zusammenhängendes Ganze; es sind Vorträge, deren Entstehung der Zeit nach sogar ziemlich weit auseinander fällt und die nunmehr vereinigt in Buchform vor die Öffentlichkeit treten. Es ist aber bei aller Verschiedenheit der Themen durchweg der Anatom, der das Künstlerische in der Darstellung, sei es nun im Bildwerk, der Malerei oder Mimik, von seinem Standpunkte aus erklärend, erläuternd oder auch kritisch behandelt. Der weitaus größere Teil des Buches gehört dem Gebiete der bildenden Kunst an und auch bei den Abschnitten über Mimik ist wieder die bildende Kunst mit ihren Gesetzen mehr oder minder zum Ausgangspunkt genommen. Wie trefflich der Verfasser auch in kunstgeschichtlichen Dingen bewandert ist, hat er in zahlreichen darauf bezüglichen Abhandlungen bewiesen; mit welcher Liebe er sich aber in seine Themen vertieft und mit welchem Scharfsinn er oft die schwierigsten Fragen zu zergliedern versteht, bezeugen unter den vorliegenden Abschnitten besonders die, in denen „die Menschen Michelangelos" behandelt werden. In dem ersten Vortrage wird das Verhältnis der Gestalten des großen Italieners zur Antike, im folgenden dann die Deckenmalerei der Sixtina einer geistvollen Betrachtung unterzogen. Der Vergleich des anatomischen Reliefs in der Gestaltung des aus dem Studium an der Leiche hervorgegangenen Formenbaues der Menschen Buonarottis gegenüber den direkt nach dem Leben geschaffenen Idealbildern der Griechen, des Dramatischen in den Attitüden hier wie dort, führt den Verfasser zu einer Reihe interessanter Schlüsse, auf die hier selbstverständlich nicht weiter eingegangen werden kann. Wie treffend aber charakterisirt z. B. Henke das Wesen der Menschen Michelangelos in wenig Sätzen im Gegensatze zu der freudigen Schönheit der Antike, wenn er sagt: „An Michelangelos Gestalten hat die Arbeit des Lebens diese zarte Äußerung der Beseelung schon von der Oberfläche zurückgedrängt. Ein Bild der gealterten Menschheit, die sich nicht mehr in naivem Behagen ihres Lebens im Leibe freut, sondern ihn nur als Werkzeug des Geistes gebraucht, bieten sie uns dar. Sie stellen uns nicht den täuschend natürlichen und jugendlich blühenden Glanz der Erscheinung gesunder frischer Leiber vor Augen, um uns wie in einem idyllischen Stande daran zu ergötzen; noch weniger machen sie gar, wie die Nuditäten moderner Maler, einen üppig reizenden Eindruck, eher den einer traurigen Blöße. Aber sie lassen um so viel mehr die wirklich verständliche Beseelung des Körpers, das Spiel der Muskeln, die Stellung der Knochen mit gesteigerter Deutlichkeit, als wenn wir es im eigenen Körper nachfühlen, erkennen. Der Autor analysirt Statue um Statue des großen Meisters und zergliedert sodann die Darstellungen der Sixtina, von den großartigen Gestaltungen der Thaten Gottes angefangen bis zu den genrehaften Bildern der Lünetten. Er bleibt aber nicht etwa bei der Zergliederung und dem Detail stehen, dem Anatomen reicht sofort der Philosoph die Hand und in geistvoller Reflexion baut sich die Idee des Ganzen wieder vor uns auf, allseitig durchleuchtet und geklärt. Den genannten Aufsätzen, welche unseres Erachtens das Wertvollste des Buches ausmachen, gehen die Vorträge über das „Gehen und Stehen des Menschen" und den „Ausdruck des Gesichtes" voran. Im ersteren sind namentlich die einschlägigen Arbeiten der Brüder Weber zur Grundlage genommen, die einzelnen

Fälle aber durch treffliche Beispiele weiter illustrirt und auch das Gebiet der Kunst berücksichtigt. Für den zweiten Vortrag, in welchem besonders die Thätigkeit des Auges im menschlichen Antlitz, der Ausdruck des Blickes einer bekanntlich für Künstler höchst interessanten Betrachtung unterzogen wird, wären Dr. Piderits treffliche Zeichnungen wünschenswert. Das in Bezug auf Physiognomik zu wenig gewürdigte Werk Piderits findet übrigens bei Henke seine volle Anerkennung. Die Aufsätze über „die Arten des Stils in der Kunst der Mimik" und die „Anatomie der Tragödie mit Anwendung auf Schillers Wallenstein" zeigen den Verfasser auch auf dem Gebiete des Dramas und des Bühnenwesens an und für sich als gründlichen Kenner und scharfen Beobachter und in dem Schlussvortrag über Shakespeares Cordelia, der in einem begeisterten Lob auf die Schauspielerin Anna Jürgens vom Deutschen Theater in Berlin ausklingt, lernen wir Henke auch als trefflichen Gelegenheitsdichter kennen. Wenn wir zum Ganzen noch hinzufügen, dass die Aufsätze nicht nur geistreich, sondern auch schön, gewählt, ja mitunter mit einem gewissen poetischen Schwung geschrieben sind, so wird das Buch sicherlich auch jenen Anregung und Freude verschaffen, die sonst dem gelehrten Vertiefen in künstlerischen Dingen aus dem Wege gehen. Bezüglich der beigegebenen Illustrationen ließe sich wohl manches besser wünschen, aber — „ein Schelm giebts besser, als ers hat", sagt uns der Verfasser in der Vorrede und gesteht, dass er sie selber gemacht hat, daher allen Respekt davor!

J. L.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Die Maler Max Koner und Conrad Boese*, Lehrer an der Hochschule für die bildenden Künste in Berlin, haben den Professortitel erhalten.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

*** *Neue Metopenfunde auf Selinunt.* Aus Palermo kommt die Nachricht, dass bei den Ausgrabungen, die das italienische Unterrichtsministerium auf der Akropolis von Selinunt begonnen hat, drei neue Metopenreliefs des mittleren Burgtempels (ca. 570 v. Chr.) gefunden worden sind, von denen das eine den Raub der Europa darstellt. Es wurden an diesen Reliefs wie an den bereits bekannten, die sich im Museum zu Palermo befinden, die Reste ursprünglicher Bemalung vorgefunden.

KONKURRENZEN.

*** *Bei der Konkurrenz um den Bau einer Lutherkirche für Breslau* erhielten den ersten Preis die Architekten *Abesser* und *Kröger* in Berlin, den zweiten *Vollmer* in Berlin und den dritten *Luger* in Leipzig.

DENKMÄLER.

*** *Denkmälerchronik.* Als Aufstellungsort des Denkmals für Kaiser Wilhelm I. in *Berlin* ist nunmehr definitiv die Schlossfreiheit bestimmt worden. Wie nach der „Post" verlautet, soll mit der Niederreißnng der Häuser an der Schlossfreiheit am 15. Juni begonnen werden. — Für ein Denkmal, das dem Kurfürsten Friedrich I. in *Friesack* in der Mark Brandenburg errichtet werden soll, hat der Kaiser 1000 M. gespendet. — Mit der Ausführung des Kaiser Wilhelm-Denkmals für *Königsberg* ist der Bildhauer Prof. *Reusch* beauftragt worden. Es soll vor der Südwestecke des Schlosses aufgestellt werden. — Das Grabdenkmal Kaiser Friedrichs, ein marmorner Sarkophag mit der liegenden Gestalt des Verewigten von Reinhold *Begas*, ist Mitte Februar aus der Werkstatt des Künstlers nach Potsdam überführt worden und hat dort seine Aufstellung über der Gruft des Kaisers in dem an die Friedenskirche angebauten Mausoleum gefunden.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

*** *Der handschriftliche Nachlass des verstorbenen Archäologen Karl Boetticher*, des bekannten Verfassers der Tektonik der Hellenen, hat seit kurzem Aufnahme in die Königliche Bibliothek in *Berlin* gefunden. Er enthält zahlreiche archäologische und architektonische Studien, die jetzt der Benutzung weiterer Kreise zugänglich sind.

*** *Über die Auffindung eines großen Geschichtsbildes von Rembrandt*, das bisher unter einem andern Namen gegangen war, wird der „Neuen Freien Presse" aus Amsterdam folgendes berichtet: „Im Königlichen Palais ist von dem Stadtarchivar Dr. de Roever ein Bild von Rembrandt neu aufgefunden worden. Das Bild galt bisher für eine Arbeit des Malers Jurian Ovens, der es im Auftrage der Stadt gemalt haben sollte. Das Bild befand sich ursprünglich in einem Bogen der Galerie, welche den inneren Hof umrahmt. Nachdem aber das Gebäude, welches bekanntlich früher das Rathaus war, durch König Ludwig Napoleon als Palais in Besitz genommen war, wurden die Bilder dieser Galerie in mehrere Zimmer verteilt und dadurch verloren die meisten die günstige Beleuchtung. Infolgedessen fand auch dieses Bild, das obendrein sehr hoch aufgestellt war, bisher keine besondere Beachtung. Jetzt aber hat der Archivar nach einer genauen Prüfung die Beweise gefunden, dass dieses vernachlässigte Bild ein Rembrandt sei. Das Bild ist fast ebenso groß wie die „Nachtwache" und stellt eine festliche Versammlung der Bataven unter ihrem Oberhaupte Claudius Civilis dar, bevor dieser den großen Kampf gegen die Römer im Jahre 77 v. Chr. begann. Wenn die Beweise des Archivars sich als stichhaltig erweisen, soll das Bild in die Rembrandtgalerie des Reichsmuseums übertragen werden."

*** *Der Kaiserpokal der Stadt Osnabrück.* Über den beabsichtigten Verkauf eines der der Stadt Osnabrück gehörigen silbernen Pokale, des sogenannten Kaiserpokals, wird dem „Hannoverschen Courier" geschrieben: Der älteste der acht städtischen Becher, der Kaiserpokal, ist seit 1876, wo er auf der Kölner Ausstellung in weiteren Kreisen bekannt wurde, mehrfach umworben worden. Schon dem früheren Oberbürgermeister Miquel und später dem Oberbürgermeister Brüning wurden so hohe Gebote darauf gethan, dass sie dem Verkauf geneigt waren, der aber immer in letzter Stunde durch Rücktritt der Kauflustigen sich zerschlug. Jetzt hatten

die städtischen Kollegien den Verkauf wiederum beschlossen, und der Käufer wollte den Kaufpreis von 250000 M. auf der Reichsbank deponiren, als ihm Mitteilung einer Verfügung des Regierungspräsidenten Dr. Stüve an den Bürgermeister wurde, worin der Regierungspräsident erklärte, dass er die nach dem neuen Zuständigkeitsgesetze ihm zustehende Genehmigung nicht in Aussicht stellen könne. Der Käufer zog sein Gebot danach vorläufig zurück. Die städtischen Kollegien hatten den Kaufpreis zum Bau eines neuen Theaters bestimmt, wollten mit 10000 M. die namentlich in Skulpturen noch dürftigen Sammlungen des Museums vervollständigen und eine dem Original täuschend ähnliche Nachbildung des Pokals, die der Käufer zu beschaffen übernommen, dem Museum überweisen. So dachten sie für die Kunstbildung mehr zu thun, als durch Beibehaltung des Originalbechers, dessen historischen Wert doch nur wenige würdigen können, von dem man nicht weiß, wer ihn verfertigt, wann und wie er in den Besitz der Stadt gekommen, und von dem nur berichtet ist, dass in früheren Jahren die neuen Ratsherren ihn leeren mussten, der somit zur Stadt keine nachweisbaren Beziehungen hat, wie das z. B. mit den anderen städtischen Bechern der Fall ist. Übrigens war der Kauflustige ein Preuße, der den Becher seiner bedeutenden Sammlung einverleiben wollte.

** *Über die Wiederherstellung der Schlosskirche zu Wittenberg*, an deren Thür Luther seine 95 Thesen angeschlagen, hat Geh. Oberbaurat *Adler*, der die Wiederherstellung geleitet hat, im Berliner Architektenverein einen Vortrag gehalten. Wir entnehmen ihm die folgenden Mitteilungen: Wittenberg wird unter Friedrich Barbarossa 1180 zum ersten Male genannt als eine befestigte Burg, welche den Anhaltinern gehörte. 1305 hören wir von einer daselbst befindlichen Kapelle, und 1353 gründet Rudolf II., nachmals Kurfürst von Sachsen, die Stiftskirche Allerheiligen mit 8 Domherren. 1493 beginnt dann Friedrich der Weise an Stelle der alten Burg einen Schlossbau, der ein Karree bilden sollte, von dem jedoch nur zwei Flügel mit zwei Ecktürmen ausgeführt wurden. Der eine Flügel wurde zu einer Wallfahrtskirche eingerichtet. Im Jahre 1503 wird die Kirche der Universität übergeben. Zwei Jahre später kommt Luther nach Wittenberg. Das Jahr 1517 macht die Kirche dann zu einer Denkwürdigkeit. Die Kirche hatte nun mehrfach schwere Schicksale durchzumachen. 1640 wird sie vom Blitz getroffen, 1660 unter dem großen Kurfürsten durch Bombardement fast völlig zerstört. Ende des 18. Jahrhunderts finden wir sie dann in dem damals herrschenden zopfigen Stile kläglich wieder aufgebaut. Das Jahr 1814 brachte ihr durch eine Beschießung unter Tauentzien aufs neue Schaden. Einen würdigen Ausbau regte Friedrich Wilhelm IV. wieder an, es kam aber nicht über einige Entwürfe hinaus. 1881 nahm der damalige Kronprinz, spätere Kaiser Friedrich III., den Plan wieder auf und erteilte Auftrag an Baurat Adler. Der 400jährige Geburtstag Luthers im Jahre 1883 gab dem Gedanken neuen Antrieb, es wurde nun ernstlich an die Pläne gegangen, der Bau begann, und es wird voraussichtlich Ende des Jahres die Einweihung erfolgen können. Maßgebend für den Umbau war nicht die Absicht der historischen Treue im Stile, sondern nur dies, unter möglichster Anschließung an das Vorhandene eine würdige Gedenkkirche zu schaffen. Die alte Kirche war einschiffig, niedrige Säulen trugen die Emporen. Aus alten Resten ließ sich ferner erkennen, dass früher Netzgewölbe sich zwischen die Außenwände spannten. Der an der einen Ecke der Kirche gelegene Turm war von ihr abgetrennt und als Befestigungsturm ausgebaut worden, auf welchem 12 Geschütze standen. Die inneren Raumverhältnisse der Kirche waren keine glücklichen. Die alte Anordnung wurde daher nicht beibehalten. Die 12 im Grundriss achteckig gestalteten Pfeiler, welche früher nur die Emporen trugen, wurden ganz emporgeführt, so dass sie 20 Meter Höhe erhielten, die Kirche wurde also dreischiffig, und die Netzgewölbe wurden nur zwischen die Pfeiler gespannt. Der alte, mächtige Rundturm wurde zurückerworben und so hoch aufgeführt, dass er sich noch 8 Meter höher als der Berliner Rathausturm erhebt. Ein kuppelartiger Helm bedeckt ihn, umzogen von einer Musikantengalerie, von der herab bei festlichen Gelegenheiten Choräle geblasen werden sollen. Ein Mosaikfries läuft unter der Galerie herum, welcher mit riesigen Lettern, weiß auf blauem Grunde, die Anfangsstrophe des Liedes „Ein' feste Burg ist unser Gott“ enthält. Im übrigen ist das Äußere, dessen Formen dem Übergangsstile von der Gotik zur Renaissance angehören, einfach gehalten. Reichen Schmuck erhielt dagegen das Innere der Kirche. Hier sollten alle Kräfte, welche das Werk der Reformation durchführen halfen, verherrlicht werden. An den Pfeilern des Langschiffes stehen überlebensgroß, in Stein gehauen, auf freiem Postamente die 9 bedeutendsten Reformatoren. Unter den Emporen sind ebenfalls überlebensgroß die Porträts von 22 Fürsten, kleineren Reformatoren und Gelehrten in Bronze gegossen angebracht. Die Brüstungen der Emporen sind mit 52 Ritterwappen geschmückt, die Fenster enthalten die Wappen von 158 Städten, welche bis 1530 dem Protestantismus beitraten. In besonders mächtigen Abmessungen ist der in Sandstein ausgeführte Altar gehalten. Den Mittelpunkt bildet die Figur des Erlösers, rechts steht Paulus, links Petrus. Die übrigen Apostel umgeben in kleinerem Maßstabe den Altar. Die Fenster der Chornische, in welcher der Altar steht, sind mit der Anbetung der Hirten, Kreuzigung und Himmelfahrt geschmückt.

ZEITSCHRIFTEN.

Bayerische Gewerbezeitung. 1892. Nr. 3.
Zinngewinnung und Zinnverarbeitung im Fichtelgebirge und deren Untergang im Mittelalter Von Albert Schmidt. Bayerisches Gewerbemuseum. — Aus dem Gewerbeleben.

Christliches Kunstblatt. 1892. Nr. 2.
Zur Glockenkunde. — Ein altes Glöckchen. Von Karl Walcher. — Weitere alte Wandmalereien der Frauenkirche in Memmingen Von F. Braun. — Klassischer Bilderschatz.

Gewerbehalle. 1892. Lief. 3.
Taf. 17. Thorgitter vom Rothschildschen Schlosspark zu Enzesfeld. — Taf. 18. Fig. 1, 2 u. 3 Balkonplatten vom Palazzo Pola in Treviso, 15. Jahrh. Fig. 4 u. 5 Tragsteine aus Florenz. Im South-Kensingtonmuseum in London. — Taf. 19. Büffett; entworfen von H. Güting in Stuttgart. — Taf. 20. Zierleisten und Vignetten; entworfen von Rob. Knorr in Stuttgart. — Taf. 21. Pokale im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. — Taf. 22. Dekoration einer Speisezimmerwand; entworfen von C. Schick in Kassel. — Taf. 23. Rücklehnen von Bauernsesseln. — Taf. 24. Französischer Seidendamast im Kunstgewerbemuseum zu Dresden.

Architektonische Rundschau. 1892. Lief. 5.
Taf. 33. Evangelische Christuskirche in Steinbühl-Nürnberg. Erbaut von H. Kieser daselbst. — Taf. 34. Wohnhaus in Tübingen. Entworfen von A. Knoblauch in Stuttgart. — Taf. 35. Hauptsaal des Palais im Grossen Garten zu Dresden. — Taf. 36 u. 37. Entwurf zu einem Theater für Zürich. Von Chiodera & Tschudy daselbst — Taf. 38. Villa Buhl in Deidesheim. Erbaut von F. Huber in Neustadt a. d. Haardt. — Taf. 39. Grabmal auf dem Centralfriedhof in Wien. Entworfen von O. Hieser daselbst. — Wohnhaus in London. Erbaut von W. Flockhart daselbst.

Mitteilungen des k. k. oesterr. Museums. 1892. Heft 2.
Ernst von Brücke. Von B. Bucher. — Ueber Freiheit und Gesetzmässigkeit der christlichen Kunstformen. Von H. Swoboda. — Ueber den Einfluss der Naturliebe auf die Entwickelung des Florentiner Reliefornamentes im 15. Jahrhundert. Von J. Folnesics (Fortsetz.).

Magazine of Art. 1892. Nr. 137.
The old masters at the Royal Academy. Von Ch. Whibley. — Art-treasures of the comédie française. Von Th. Child. — The royal water-colour society. Von F. G. Stephens. — The Dixon bequest at Bethnal Green. Von W. Shaw-Sparrow.

Kunsthandlung HUGO GROSSER, Leipzig.
Sondergeschäft für Photographie.
Vertretung und Musterlager der Photogr. Anstalt
Ad. Braun & Co., Dornach. [178]

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in **Frankfurt a. M.**, Kunstauktionsgeschäft gegr. 1869.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

DAS SCHREINERBUCH.

Herausgegeben von
THEODOR KRAUTH UND **FRANZ SALES MEYER**
Architekt und Professor an der Baugewerbeschule zu Karlsruhe — Architekt und Professor an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe

I. Band: **DIE BAUSCHREINEREI,**
einschliefslich der Holztreppen, Glaserarbeiten und Beschläge
von **Theodor Krauth.**
Mit 64 Tafeln und 286 Textillustrationen. — Preis geheftet 12 Mark, dauerhaft gebunden 14 Mark.

II. Band: **DIE MÖBELSCHREINEREI**
mit besonderer Berücksichtigung der kunstgewerblichen Form.
Mit etwa 125 Tafeln und vielen Textillustrationen.
Preis: geheftet 14 M., dauerhaft gebunden 17 M. 50 Pf.

Das ganze Werk kann auch in 13 Lieferungen à 2 Mark bezogen werden.

Jede Buchhandlung nimmt Aufträge entgegen.

Die Italienischen Photographien
aller Verlagsanstalten. **Gut und billig.**
Kunsthandlung HUGO GROSSER, Leipzig.
Kataloge. Auswahlsendungen. [179]

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie compl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W., Potsdamerstrasse 3 — **Josef Th. Schall.**

Im Verlage von **E. A. SEEMANN** in **Leipzig** ist erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Plastisch-anatomische Studien

für

Akademien, Kunstgewerbeschulen

und zum Selbstunterricht
von
Fritz Schider,
Maler und Lehrer der Allgemeinen Gewerbeschule in Basel.

I. Teil:

Hand und Arm.

16 Tafeln in Lichtdruck.
Grösse 51×42 cm.
In Mappe 20 Mark.

Die Vorzüge dieser plastisch-anatomischen Darstellung des menschlichen Körpers beruhen auf der bis ins Einzelne durchgeführten, sorgfältig nach der Natur ausgeführten Zeichnung. Einige Figuren sind nach guten Modellen hergestellt.

Der **Mafsstab** ist so groß gewählt, dass alle Einzelheiten deutlich zu erkennen sind.

Die **Anordnung** ist derart getroffen, dass in Folge der Nebeneinanderstellung von Skelett, Muskulatur und Naturform ein unmittelbarer Vergleich ermöglicht wird.

Der jeder Tafel beigefügte **Text** belehrt in Kürze über Ursprung, Ansatz und Wirkung der verschiedenen Muskeln und über die Benennung deren einzelnen Knochenteile.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Deutsche Renaissance.

Kleine Ausgabe.
Dreihundert Tafeln
zum Studium der
Deutschen Renaissance.
Ausgewählt aus den Sammelwerken
von
Ortwein, Scheffers, Paukert
Ewerbeck u. a.

in 2 Mappen eingelegt 25 M.,
in 2 Bände gebunden 28 M.

Ausführliche Prospekte gratis.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Heugasse 58. — KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 18. 17. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DAS NEUE PROJEKT FÜR DEN BERLINER DOM.

Dem preußischen Abgeordnetenhause ist eine Vorlage zugegangen, in der als erste Rate für den Neubau des Doms an der bekannten Stelle zwischen Lustgarten und Spree 300000 M. gefordert werden. Diese Rate bildet den ersten Teil der auf zehn Millionen Mark veranschlagten Gesamtkostensumme, die gegen die Kosten des ersten Entwurfs, der zu Anfang vorigen Jahres im Berliner Kunstgewerbemuseum ausgestellt war, um mehr als die Hälfte verringert worden ist. Zur Begründung der Forderung hat die Reichsdruckerei, zunächst für die Verhandlungen im Abgeordnetenhause, eine Veröffentlichung der neuen, am 17. November 1891 abgeschlossenen Pläne veranstaltet, über die wir dem „Centralblatt der Bauverwaltung“ die nachfolgenden sachlichen Angaben entnehmen. Zum näheren Verständnis bemerken wir, dass dem von Professor *J. C. Raschdorff* im Verein mit seinem Sohne *O. Raschdorff* bearbeiteten Projekt ursprünglich ein Entwurf des Kaisers Friedrich zu Grunde lag, der schon mehrere Jahre vor dessen Tode von Professor Raschdorff auf Geheiß des damaligen Kronprinzen in eine baukünstlerische Form gebracht worden war. Daraus erklärt es sich, weshalb an allerhöchster Stelle an diesem Entwurfe festgehalten wird, trotzdem dass gegen seine Fassung schwere Bedenken erhoben worden und auch jetzt noch trotz der vereinfachten Form berechtigt sind. Über das Verhältnis des jetzigen Entwurfs zu dem früheren schreibt das amtliche Blatt in seinem nichtamtlichen Teil:

„Auch in dem neuen Entwurf ist der Bauplatz, die Stelle des alten Domes zwischen Lustgarten und Spree, der Tiefe nach voll ausgenutzt. Inmitten des Baues liegt in der Westostachse die Predigtkirche, ein Kuppelraum über ungleichseitig achteckigem Grundriss. An die großen Achtecksseiten in den Hauptachsen schließen sich drei tonnenüberdeckte Kreuzarme mit Emporeneinbauten und der halbkreisförmig abgeschlossene Chor. In den kleinen Seiten des Achtecks öffnen sich hohe, die Pfeilermassen stark auflösende Halbkreisnischen, drei von ihnen ebenfalls mit Emporeneinbauten, die vierte mit der Treppenanlage zur davorstehenden Kanzel. Für die Gemeinde sind 1600 Sitzplätze geschaffen. Sie nehmen das Schiff mit seinen Anbauten und die Nordempore ein. Die Westempore bietet 70 Plätze für den Königlichen Hof und die Fürstlichkeiten; in der Südempore ist vor der Orgel mit halbkreisförmig aufsteigenden Sitzreihen der Chor untergebracht und die drei Nischenemporen sind für die Minister, die Diplomaten und das Domkirchenkollegium ausgenutzt. Zu Seiten des Chores befinden sich an der Ostfront eine Sakristei und ein Wartezimmer und weiterhin Zimmer für Küster und Dienstpersonal, darüber in einem Zwischengeschoss ein Konfirmandensaal, Wartezimmer, Registratur und Kasse der Domkapitelsverwaltung und im Obergeschosse die Archivräume dieser Verwaltung und Übungsräume für den Domchor. An die Predigtkirche schließen sich in der Längsachse des Bauplatzes nördlich die Gruftkirche, südlich die Kirche für Taufen und Trauungen an. Die saalartige, mit einer Tonne überdeckte Traukirche ist mittels eines halbkreisförmig eingebauten Windfanges unmittelbar von außen zugänglich, ihr zur Seite liegt östlich die zugehörige Sakristei und darüber — der Bauteil ist nur zweigeschossig — ein zweiter Konfirmandensaal. Die Gruftkirche hat chorartige Gestalt. Einen aus fünf Seiten des Achtecks gezeichneten Mittelraum umsäumt ein Kranz von fünf quadratischen und vier dreiseitigen Kapellen. Den Zusammenschluss mit der Predigtkirche bildet ein rechteckiger, dem Traukirchenflügel symmetrischer Bauteil, in dem westlich der besondere Zugang zur Gruftkirche, östlich die Treppenanlage sich befindet, welche zu der sich unter dem Bauwerke hinstreckenden Hohenzollerngruft hinabführt. Quer vor das Kirchengebäude gelagert ist auf der Lustgartenseite ein mächtiger Vorhallenbau, in seinem Obergeschosse ein „Dommuseum“ bergend und in seinen Flügeln

zu Kuppeltürmen ausgebildet, die wohl die Glocken aufnehmen sollen. Diese Grundrissbeschreibung lässt erkennen, dass nach Zahl und Art nahezu die gleichen Räume untergebracht sind wie im früheren Plane, und es entsteht die Frage, worin denn die Einschränkung liegt, die eine Herabsetzung der Bausumme von 20 und mehr Millionen Mark auf 10 Millionen Mark ermöglicht hat. Diese Einschränkung ist nach drei Richtungen hin erfolgt. Zunächst hat das Bauwerk einen anderen Maßstab erhalten, seine Abmessungen sind verkleinert worden. Die Gesamtlänge des Gebäudes, die im früheren Entwurfe etwa 137 Meter betrug, ist auf 106 Meter verringert worden. Die Tiefe ist zwar im ganzen dieselbe geblieben, aber nur insofern, als die früher in den spreeseitigen, rechteckigen Baukörper eingeschlossene Chornische jetzt frei hinausgebaut ist, während jener rechteckige Baukörper also um den Apsidenhalbmesser zurückgezogen wurde. Der innere Kuppeldurchmesser ist um etwa drei Meter, die Breite des quadratischen Kuppelunterbaues dementsprechend, verkleinert worden. Einschränkungen ihrer Grundflächen haben auch Gruft und Traukirche sowie die sämtlichen Nebenräume erfahren. Nur die dekorative Vorhalle am Lustgarten ist nahezu in ihrer ganzen Ausdehnung beibehalten worden. Ihre Länge ist zwar infolge der Zusammendrückung der dahinter liegenden Bauteile verkürzt, ihre Breite und Höhe aber sind beibehalten worden. Jene ist 20 Meter geblieben, und die Höhenlage des Kirchenhauptgesimses über dem Erdboden kommt mit etwa 30 Meter nach wie vor der Höhe des Königlichen Schlosses gleich, während die Höhe der Kuppel, ihrer Durchmesserverkleinerung entsprechend etwas herabgemindert worden ist. Ist schon durch diese Verkleinerung der Abmessungen eine Zusammenschrumpfung des Bauwerkes eingetreten, so ist sie weiter bewirkt durch Fortlassung einzelner Bauteile. Drittens sind am Reichtum der Fassadengestaltung Ersparungen erzielt. Einmal durch Beschränkung des ornamentalen und namentlich figürlichen Schmuckes, dann auch durch Vereinfachung der architektonischen Gliederung. Eine wesentliche Rolle aber im ganzen Baugedanken spielen alle diese Abänderungen nicht."

Diese thatsächlichen Angaben üben eine so deutliche Kritik, dass es kaum noch weiterer Zusätze bedarf. Sie sind auch gegenstandslos, bevor nicht völlige Klarheit über die Stimmung in den Kreisen der Abgeordneten gewonnen worden ist. Die Kölnische Zeitung behauptet freilich, dass sich diese Stimmung gegen das vorige Jahr bedeutend verschlechtert hat, und betont zur Stütze ihrer Behauptung die rechtliche und finanzielle Seite der Angelegenheit, die sie in folgenden Punkten klarstellt:

„Eine rechtliche Verpflichtung des Fiskus und der Landesvertretung zum Neubau des Domes liegt unzweifelhaft nicht vor, und ein nicht unerheblicher Teil der Landesvertretung hat den Standpunkt eingenommen, dass er bei unserer Finanzlage, bei der Zurückstellung vieler dringend nötigen Ausgaben für Kulturaufgaben, Kunst und Wissenschaft, Besserung der Beamtengehälter u. s. w. es vor dem Lande nicht verantworten könne, für einen nicht durchaus notwendigen Bau zehn Millionen Mark zu bewilligen. Dazu kommt das Bedenken, dass der größere Entwurf zum Dombau ungefähr 25 Millionen Mark kosten sollte, dass er nur um ein Zehntel in seinen Größenverhältnissen verringert werden und dass es höchst unwahrscheinlich ist, dass die Verringerung die Kosten um 15 Millionen Mark herunterdrücken sollte. Es steht also zu befürchten, dass die Summe von 10 Millionen Mark nicht ausreicht und dass später Nachforderungen an den Landtag kommen werden. In einem Teile des Abgeordnetenhauses macht man aber auch kein Hehl daraus, dass man nicht geneigt ist, für einen persönlichen Wunsch des Kaisers das Land mit 10 Millionen Mark zu belasten, und stellt die Ansicht auf, dass, wenn der Kaiser eine Fürstengruft für seine Familie und eine Kirche für seinen Hofstaat wünsche, es auch Sache des Kaisers und nicht des Landes sei, für die nötigen Mittel zu sorgen."

Es scheint, dass dieser Stimmungsbericht der Sachlage entspricht, da die Budgetkommission des Abgeordnetenhauses in ihrer Sitzung vom 2. März die zur Beratung gestellten, auf den Dombau bezüglichen Artikel vorläufig ausgesetzt hat. Wir werden in einer der nächsten Nummern den Grundriss und die Hauptfassade des Projekts wiedergeben.

Nachschrift. In ihrer Sitzung vom 10. März bewilligte die Budgetkommission des preußischen Abgeordnetenhauses die Summe von 300000 M. als erste Rate für den Dombau, nachdem der Kultusminister im Namen der Regierung erklärt hatte, dass die vom Landtage geforderten zehn Millionen als Beihilfe zu den Kosten angesehen und weitere Forderungen an den Landtag nicht gestellt werden sollen.

ERINNERUNGEN AN UND VON KARL OESTERLEY.

Oesterley war am 22. Juni 1805 als Sohn des Universitätsrats Dr. Oesterley in Göttingen geboren. Die Erinnerungen des Künstlers reichen zurück bis in die große Zeit der deutschen Befreiungskriege. Deutlich hat sich dem Gedächtnis des etwa dreijährigen Kindes eingeprägt, wie die Kosaken auf dem Kasernenplatz in Göttingen gelagert. Ein betrunkener Kosak hat eines Tages das Kindlein vor sich aufs Pferd gehoben und ist mit demselben im rasenden Galopp Wall auf und Wall ab gejagt. Das Kind hat sich in seiner Todesangst an dem langen Bart des Reiters festgehalten. Als es endlich einigen Einwohnern gelungen, das ganz mit Schaum bedeckte Pferd zum Stehen zu bringen, hat der Kosak auf dem Marktplatz die Knute bekommen. Auch der Durchmarsch des Königs von Schweden mit seinem Heere (30000 Mann) ist dem Kinde deutlich in der Erinnerung geblieben. Bernadotte ritt mit seinem Generalstabe als Kronprinz von Schweden durch das Geismarthor. Aus der Gymnasiastenzeit erinnert sich Oesterley noch, wie er eines Tages ein fatales Rencontre mit dem Mathematiklehrer

mens Focke gehabt. Letzterer hatte sich vom Friseur zum Lehrer der Mathematik emporgearbeitet, und die Schüler hatten auf denselben den Vers gemacht:

„Das ist der Doktor Focke, genannt die Fledermaus,
Frisirte sonst die Locke und zieht jetzt Wurzeln aus.“

Dieser, ein kleines, zierliches Männchen, trug in der Regel einen großen hölzernen Zirkel, „Snörkel“ genannt, mit sich herum. Eines Tages rutscht nun der Gymnasiast am Treppengeländer herunter und erwischt unterwegs statt einen Mitschüler besagten Focke, diesen im raschesten Tempo mit hinunterziehend. Unten angekommen, stieß er so ungeschickt gegen eine Säule des Korridors, dass der schöne Snörkel in Atome zerbricht, und der Focke hat dem Missesethäter dies Versehen und Vergehen nie vergeben und vergessen. Einen anderen Feind als diesen erinnert der Künstler sich nie gehabt zu haben.

Später bezog der junge Oesterley das Gymnasium in Holzminden und ging von dort häufig mit seinem älteren Bruder, dem späteren Bürgermeister Oesterley in Göttingen, nach Corvey, woselbst der ältere Bruder Sonntags Nachmittags die Orgel spielte. Der Aufenthalt in der alten ehrwürdigen Abteikirche, das schöne Orgelspiel des musikalisch hochgebildeten Bruders, ferner die romantische Schönheit des einsam gelegenen, waldumschlossenen Rumohrthales erweckten in dem Gymnasiasten früh den Sinn für die Kunst und ließen den Entschluss reifen, ein Künstler zu werden. Eine bald darauf eintretende Krankheit ließ den behandelnden Arzt aber den Ausspruch thun, Oesterley dürfe nie eine sitzende Lebensweise führen, und so wurde denn der Beschluss gefasst, er solle Landpastor werden, da dieser am meisten Gelegenheit zu körperlichen Bewegungen hätte. Dazu kam noch der für den jungen Oesterley sehr niederschlagende Ausspruch des Vaters: „Mein Sohn, Du kannst werden, was Du willst, nur kein Maler.“ Als aber die Sehnsucht nach der Kunst absolut nicht weichen wollte, vielmehr immer ärger wurde, gab der Vater endlich seine Einwilligung, aber unter der Bedingung, der Sohn solle zunächst seine Studien auf der Universität durchmachen, und wenn er seinen Doktor gemacht, ließe sich das weitere finden. Bei dem damaligen Zustande der Kunstverhältnisse erscheint diese Bestimmung des Vaters als eine höchst praktische und vernünftige.

Und so geschah es. Oesterley bezog die Universität und studirte Philosophie, speziell Kunstgeschichte. In den Ferien ging er nach Kassel, um unter Krauskopf nach der Antike zu zeichnen. Hier zeigte sich denn bald das feine Formengefühl des Studenten, und als derselbe mit achtzehn Jahren glücklich promovirt, reiste er glückselig im Jahre 1824 nach Dresden und wurde Schüler des damals als höchste Kapazität im Zeichnen geltenden Professors Matthäi. Perspektive lehrte Prof. Thibaut, alte Geschichte Heeren; alte Kunstgeschichte Ottfried Müller. Fiorillo, ein Schüler Battonis, gab damals in Göttingen den Zeichenunterrricht. — Lassen wir nun über seinen weiteren Lebensweg den Künstler selbst reden:

„Mit dem Empfehlungsbrief meines Vaters, welcher Logenmeister in Göttingen war, wollte ich nun in Dresden den berühmten Archäologen Hofrat Bötticher aufsuchen, wurde aber von einem alten, griesgrämlichen Bedienten „Johann“ entschieden abgewiesen. „Nä heeren Se, Se kennen den Härrn Hofrat durchaus nicht sprechen, er ist nicht zu Hause.“ Nach dreimaligem vergeblichen Versuch erzählte ich Professor Matthäi mein Missgeschick. Da lachte dieser und sagte: „Das hätte ich Ihnen gleich sagen können. Sie müssen sich einfach um Johann gar nicht kümmern und ohne anzuklopfen in des Hofrats Zimmer vordringen.“ Und so geschah es trotz Johanns allerempörtester Einsprache. „Aber Johann, Johann! lass doch den Herrn herein“ ertönt da aus einem fernen Zimmer die begütigende sanfte Stimme des alten Hofrats. „Ja nu, nu hat er Sie geheert, nu kanns nichts mehr hälfen; da haben Se es nu, Herr Hofrat, um 12 sollen Se ins Kolleg, um 2 zum Kenig, heut abend sollen Se in de Abendgesellschaft des englischen Gesandten, wie wollen Se das alles fertig bringen? und morgen sind Se wieder krank.“ „Aber Johann! aber Johann!“ „Nu, Se müssens ja wissen“, damit geht der entrüstete Johann ab. — Dann nimmt der Hofrat stillschweigend den Empfehlungsbrief entgegen, putzt sich seine große Hornbrille, setzt dieselbe auf die lange, schmale Nase und liest. Dann breitet der würdige Herr seine Arme aus und sagt: „Sohn meines teuren Freundes, schreiten Sie in meine Umarmung.“ Eine Freundschaftsbesiegelung durch drei saftige schallende Küsse erfolgte und dann der mahnende Ausspruch: „Folgen Sie Ihrem Meister Matthäi und *hüten Sie sich vor der Farbe*, sie ist eine Schlange, sie führt aus dem Paradies der Kunst.“ Dieser Ausspruch ist für die Anschauungen der damaligen Zeit sehr charakteristisch. Ich folgte dann mit großer Gewissenhaftigkeit den Lehren meines Meisters, und ich glaube, in anatomischen Studien haben wir mehr

durchmachen müssen, als heute von einem Osteologen verlangt wird. In diesem Sinne wurde endlich eine Kreatur vollendet und der Kunstwelt vorgeführt. Ich wohnte im Hause des Professors Matthäi als sogenannter Dukatenschüler (monatlich an Lehr- und Pensionshonorar einen Dukaten zahlend) zusammen mit dem späteren Professor Bähr aus Riga, dem ich mich freundschaftlich innig anschloss. Bei Matthäi malte ich den sterbenden Götz von Berlichingen. Im Jahre 1826 machten wir (Bähr und ich) eine vierzehntägige Reise nach Berlin, wo Gottfried Schadow, der berühmte Bildhauer, zugleich Akademiedirektor war. Durch Matthäi empfohlen, wurden wir von Schadow freundlich aufgenommen; „Wat wollt Ihr sehen, meine Jungens?“ sagte Schadow und gab uns Einlasskarten zu allen Sammlungen. Wir sahen uns denn weidlich um und auch die Arbeiten Hübners, C. F. L. Lessings u. a. m. Der Abstand besonders in technisch-koloristischer Beziehung dieser Schule zur Matthäischen machte uns tief traurig. Recht gemütlich ging es damals aber auch in Berlin auf der Akademie noch her. So war ich z. B. Zeuge einer Aufnahmeprüfung für die Akademie. Einer der geprüften Knaben hatte nicht bestanden und fing infolge davon laut zu weinen an. Da wurde das Mitleid Schadows rege. „Wie heißt Du denn, mein Junge?“ — „Karlchen H.“ — „Na, nu weene man nich!“ Dann zum Lehrerkollegium gewendet: „Wat, dat Ohr soll schlecht sind? Wenn Sie et man in Ihrer Jugend so jut jezeichnet hätten! Na Karlchen, jeh man nach Haus, Du bist aufjenommen. Jrüß Muttern un sag, die Käsekäulchen, die sie mir jestern jeschickt, hätten recht gut jeschmeckt.“

Nach Beendigung des Studiums in Dresden kehrte ich auf einige Monate nach Göttingen zurück, reiste inzwischen nach Hannover und erhielt durch Vermittelung des Grafen Münster ein Stipendium zur Reise nach Italien und gleichzeitig Empfehlungen an den Maler Reinhardt und den hannoverschen Gesandten Kestner in Rom. Mit dem Dr. Himly reiste ich zunächst nach München, wo sich als dritter Reisegefährte Waagen, ein Bruder des Galeriedirektors in Berlin, zu uns gesellte. Wenn letzterer auch als Künstler — er malte Porträts — nicht sehr hervorragend war, so verdankt ihm doch Josef Führich sein Fortkommen. Ohne Waagens sehr gewandte Fürsprache beim Herrn v. Pilat, der die rechte Hand des Fürsten Metternich war, und bei anderen einflussreichen und begüterten Persönlichkeiten, welche Führich ein bedeutendes Stipendium sicherten, hätte dieser seine Künstlerlaufbahn aufgeben müssen.

In München nahmen wir drei dann einen Hauderer aus Roveredo, welcher sich verpflichtete, uns für einen bestimmten Preis nach Rom zu befördern, unterwegs auch für alle unsere Bedürfnisse zu sorgen. So kamen wir denn fröhlichen Herzens in Rom, dem Ziele unserer Sehnsucht, an. Im Café Greco war damals der Sammelplatz der deutschen Künstler. Als wir etwa acht Tage in Rom gewesen waren, und eines Tages im Café Greco saßen, kam eine kleine magere Gestalt, etwas hinkend, mit großer Brille ins Zimmer, nach Waagen fragend. Es fand eine herzerfreuende Begrüßung statt zwischen Waagen und Führich, auch ich schloss mich innig an Führich an und diese Freundschaft ist später für mich von großer Bedeutung gewesen. Auf der Reise nach Rom hatten wir in Mantua den Kapellmeister Georgi getroffen, welcher mit Schwanthaler zu Fuße reiste, ersterer aber in so schäbigem Aufzuge, dass wir ihn thatsächlich für einen Banditen hielten, zumal die Verabredung, uns in Bologna wieder zu treffen, nicht inne gehalten wurde. Groß war daher mein Erstaunen bei einer Abendgesellschaft im Bunsenschen Palais, als Georgi in feinster Toilette und tadelloser Tournüre erschien. Lachend sagte er, er hätte unser Misstrauen auf der Reise wohl bemerkt, doch hätte er absichtlich den schäbigen Anzug gewählt, um vor wirklichen Gaunern sicher zu sein. Georgi wurde in Rom mit dem päpstlichen Kapellmeister bekannt und übte mit etwa einem Dutzend Bekannten, zu denen auch ich gehörte, altitalienische Chöre ein. Auf der Rückreise nach zwei Jahren sangen etwa acht von uns dieselben in Florenz dem Baron von Rumohr vor, der ganz entzückt davon war. Die höhere katholische Geistlichkeit zeigte aber wenig Interesse für Palestrina etc. — Der junge Schwanthaler, mit dem ich mich ebenfalls eng befreundet hatte, bekam dort ein solches Heimweh nach München, dass der Leibarzt des Königs Ludwig I. von Bayern bestimmte, Schwanthaler müsse schleunigst heimreisen, wenn sein Leben nicht gefährdet werden solle. — Wir Künstler brachten dem Könige einen Fackelzug und ich, meiner Jugend wegen von den Kollegen Dr. Karlchen genannt, hatte die Ansprache zu halten und das Hoch auszubringen. Der König forderte mehrere von uns, darunter auch mich auf, sich ihm in München demnächst vorzustellen. Später dann, auf der Rückreise in München angekommen, bekam ich auf mein Gesuch um Audienz anfänglich keine Antwort. Da lud mich

Stieler ein, gemeinschaftlich mit Klöber und Eisenlohr sein Atelier zu besuchen. Stieler malte gerade das große bekannte Porträt des Königs in ganzer Figur, wie er sich mit dem Szepter auf die Konstitution stützt. Während ich meine lobende Anerkennung des Bildes äußerte und des Königs Güte in Rom gegen uns erwähnte, trat der König plötzlich hinter einer Tapetenthür hervor und sagte zu Stieler: „Wollen Sie mir die römischen Künstler nochmals vorstellen!“ Der König unterhielt sich dann in ungezwungenster Weise mit uns, namentlich über italienische Erinnerungen, und das Gespräch kam auch auf die Unterschiede zwischen deutschen und italienischen Frauenschönheiten. Als der König mich fragte, worin ich hauptsächlich einen Unterschied zwischen deutschen und italienischen Frauen finde, erwiderte ich, im Halsansatz. Bei dem deutschen Weibe steige der Hals von der Schulter ab allmählich aufwärts, bei dem italienischen dagegen gleiche der Hals mehr einer Säule, welche direkt vom Körper aufstrebe. „Sehr richtig“, erwiderte der König, „können Sie mir vielleicht ein Beispiel nennen?“ „O ja, Majestät, die Gräfin Firenze (die Geliebte des Königs) hat den vollendetsten Halsansatz, den ich je gesehen.“ Ein sehr befriedigtes Lächeln deutete die Zustimmung des Königs an. Stieler bat den König, uns das Bild der Gräfin zeigen zu dürfen, worauf der König einem Lakaien den Schlüssel zu seinem Privatkabinett mit der Weisung übergab, das Porträt sofort herbeizuschaffen. — Kehren wir nach dieser vorweggenommenen Abschweifung nach Florenz zurück. Um besonders Raffaels und dessen Lehrers Perugino Werke kennen zu lernen und zu studiren, reiste ich mit Maler Richter nach Perugia. Durch Architekt Eisenlohr war ich an die Familie Zanetti empfohlen, einer Art Pension, hauptsächlich für Künstler. Aus einem alten Florentiner Adelsgeschlecht stammend, war die Familie durch den Vater, der ein Spieler war, verarmt und die Mutter ernährte sich mit ihren erwachsenen Töchtern durch das Halten jener Pension. In glühender Hitze fuhren wir nach Perugia ab, doch am Abend wurde es so eisig kalt, dass ich vom Frost geschüttelt wurde. Der zweite Reisetag war ebenso und ich fühlte eine schwere Krankheit in mir. Als wir spät abends in Perugia ankamen, konnte ich kaum mit Hilfe meines Freundes die Pension erreichen. Die Familie brachte mich sofort ins Bett und ich bekam ein heftiges Nervenfieber, welches sechs Wochen anhielt und während welcher Zeit die guten Leute meine unermüdlichen Pfleger waren. Endlich eines Abends wurden die Vorhänge geöffnet und ich durfte hinaussehen auf die Berge und die romantische Stadt mit ihren steilen Straßen und vielen Klöstern mit dem wonnigen Gefühl neugeschenkten Lebens. — Mir ging es umgekehrt wie Schwanthaler; während jener heimwehkrank nach München dahinsiecht, weinte ich bittere Thränen, wenn ich manchmal in Träumen wähnte, ich sei nicht mehr in Italien. Und groß war dann beim Erwachen mein Entzücken, noch dort zu sein. — Doch einmal musste doch die schwere Trennungsstunde schlagen. Mit schwerem Herzen ging es Ende 1828 wieder heimwärts. Die Früchte des zweijährigen italienischen Aufenthalts bestehen vornehmlich in einer großen Anzahl Handzeichnungen nach Raffael, Perugino, Fra Angelico, Giotto etc.

(Schluss folgt.)

TODESFÄLLE.

Der Münchener Tiermaler Benno Adam, der älteste Sohn Albrecht Adams, ist am 8. März in Kelheim im 80. Lebensjahre gestorben.

Fellmann †. Am 7. März starb nach längerem Kranksein infolge einer Erkrankung an der Grippe der Genremaler *Alois Fellmann*, einer der eigenartigsten, begabtesten und vielversprechendsten Künstler der Düsseldorfer Schule, dessen Verlust sehr schmerzlich empfunden wird. Er war mit der Vollendung eines großen bedeutenden Sittenbildes, ein kirchliches Marienfest in der Schweiz, einer figurenreichen, hochinteressanten Darstellung, beschäftigt, das er zu der diesjährigen Jahresausstellung geben wollte. Seine Erkrankung verhinderte ihn, das von seinen Kunstgenossen ungern vermisste Bild fertig zu stellen; es versprach eine der bedeutendsten Erscheinungen der Märzausstellung zu werden. Alois Fellmann wurde am 11. Januar 1855 in Oberkirch bei Sursee im Kanton Luzern in der Schweiz geboren. Im Jahre 1875 wurde er Schüler der königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf, später Meisterschüler bei Professor Eduard v. Gebhardt und Professor Wilhelm Sohn. Seit 1887 hatte er sein Atelier außerhalb der Akademie. Er trat gleich mit seinem ersten größeren Bilde, „Die letzte Ehre beim Begräbnis im Kanton Luzern“, welches er 1882 unter Wilhelm Sohn vollendete, mit bedeutendem Erfolge vor die Öffentlichkeit. Das Bild wurde von der großherzoglichen Gemäldegalerie in Karlsruhe erworben. Sein Hauptwerk ist indessen die Darstellung der Ablegung des Gelübdes bei Aufnahme eines jungen Benediktinermönches in den Orden, welches Fellmann im Jahre 1888 vollendete und das die königliche Gemäldegalerie in Dresden erwarb. Die heimtückische Krankheit, die Grippe, hat nun den jungen, im blühendsten Lebensalter stehenden begabten Maler dahingerafft, und der liebenswürdige Mensch wird von seinen Genossen ebenso vermisst wie der treffliche Künstler, der ernste, der das Höchste in seiner Kunst erstrebte.

(Köln. Ztg.)

KONKURRENZEN.

Die Konkurrenzmodelle für das Kaiser Friedrich-denkmal bei Wörth werden nicht, wie ursprünglich beabsichtigt, in der Berliner Kunstakademie, sondern im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof zur Ausstellung

gelangen, und zwar in Verbindung mit der Jahresausstellung der Akademie, die am 15. Mai eröffnet wird. Der Termin für die Einsendung der Entwürfe zum Kaiser Friedrichdenkmal bleibt jedoch der 1. April. Die Entwürfe werden dann sofort aufgestellt, damit die Jury zusammentreten und ihr Urteil abgeben kann. Infolge dieser Änderung sind, worauf wir die Künstler besonders aufmerksam machen, die Modelle nicht an die Akademie Unter den Linden, sondern an die Ausstellung am Lehrter Bahnhof zu adressiren.

PERSONALNACHRICHTEN.

** *Fritz v. Uhde in München* arbeitet an einem Gemälde, das die Verkündigung an die Hirten in lebensgroßen Figuren darstellt.

⊙ *Der Landschaftsmaler Professor Louis Gurlitt,* welcher jetzt in Steglitz bei Berlin lebt, beging am 8. März seinen 80. Geburtstag. Aus diesem Anlass hatte sein Sohn, der Kunsthändler *Fritz Gurlitt*, eine Ausstellung veranstaltet, die in etwa 40 Ölgemälden, Studien, Zeichnungen und Radirungen ein charakteristisches Bild von der künstlerischen Bedeutung des greisen Meisters gab, der noch bis zu seinem 75. Jahre seine Kunst geübt hat. In seinen Landschaften aus Griechenland und Athen schloss er sich mehr an die stilisirende Richtung der deutschen Landschaftsmalerei an, während er in seinen Landschaften aus Holstein mehr den poetischen Stimmungsgehalt zum Ausdruck brachte.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

** *Von der Internationalen Münchener Kunstausstellung.* Die Franzosen scheinen sich in diesem Jahre auch gegen die von ihnen bisher stets beschickte Münchener Ausstellung ebenso ablehnend verhalten zu wollen, wie im vorigen Jahre gegen die Berliner. Wie wenigstens die Münchener „Neuesten Nachrichten“ hören, hat der Maler *G. Kühl*, der vom Centralkomitee eingeladen worden war, die französische Abteilung zu inszeniren, Abstand genommen, angesichts der zur Zeit herrschenden Strömungen und der ihm thatsächlich vorgeschriebenen, gebundenen Marschroute diese Mission zu übernehmen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

** *Die Königliche Akademie der Künste in Berlin* hat zu ordentlichen Mitgliedern gewählt die Maler Paul Flickel, Richard Friese, Konrad Kiesel, Karl Saltzmann, Prof. Hugo Vogel, die Bildhauer Adolf Brütt, Emil Hundrieser, den Kupferstecher Prof. Hans Meyer, sämtlich in Berlin, die Maler Louis Alvarez, José Jimenez y Aranda in Madrid, P. A. J. Dagnan-Bouveret in Neuilly, Paolo Francesco Michetti in Francavilla a mare, Walter William Ouless in London, Franzisco Pradilla in Rom, Wilhelm Leibl in München, den Bildhauer Prof. Adolf Hildebrand in Florenz, den Architekten Stadtbaudirektor Hugo Licht in Leipzig, den Kupferstecher Prof. William Unger in Wien.

** *Die Kunst in der bayerischen Abgeordnetenkammer.* Bei der Beratung des Kultusetats am 7. März bewilligte die Abgeordnetenkammer jährlich 100000 M. zum Ankauf von Bildern für die Pinakothek und 48000 M. zur Förderung und Pflege der Kunst überhaupt. Davon ist ein Posten von 8600 M. für die Förderung regelmäßiger internationaler Kunstausstellungen bestimmt. Dabei entspann sich eine Diskussion über den Wert dieser Ausstellungen, über gewisse Richtungen der Kunst, über das Hervortreten des Nackten u. dgl. Schädler (Centrum) warf den internationalen Ausstellungen eine Bevorzugung des Fremden vor und bezeichnete die religiösen Stoffe in moderner Lebensdarstellung, wie die Flucht nach Ägypten, als verletzend für das christliche Gefühl. Er sprach ferner gegen das Nackte in der Malerei. Die Regierung solle alles die Volksmoral Schädigende beseitigen. Der Künstler müsse die christlichen Gebote respektiren. Der Kultusminister v. Müller erwiderte, die Jahresausstellungen hätten sich rasch eingebürgert, könnten sich aber nur als internationale halten, worüber die Künstler einstimmig seien. Die Pleinairrichtung habe sich bereits bedeutend geklärt. Das Nackte sei im Abnehmen. Bilder, die Ärgernis erregen, würden wie bisher ausgeschlossen werden. Der Kultusminister fand eine Unterstützung bei dem Liberalen Schauß, der die Bedeutung der Hellmalerei für die Entwicklung der Technik hervorhob und Schädlers Ausführungen über das Nackte zurückwies. Das Schöne und Wahre im Nackten mache niemanden schlecht. Er exemplifizirte auf das Nackte in den italienischen und vatikanischen Sammlungen. Eine ethische Prüfung sei für die Kunst und die Regierung bedenklich. Er wünscht im kommenden Budget getrennte Positionen für die christliche und die historische Kunst und betont die Leistungsfähigkeit der Münchener Kunst; sie habe durch die internationalen Ausstellungen nicht gelitten.

** *Für die Gemäldegalerie des herzoglichen Museums in Braunschweig* ist, wie wir der „Magdeb. Ztg.“ entnehmen, ein vorzügliches Bildnis des Herzogs Christian von Braunschweig, Bischofs von Halberstadt aus dem Jahre 1619 von *Paul Moreelse* (lebensgroßes Kniestück) für 4000 M. angekauft worden. Es befand sich zuletzt im Besitze der Erben eines Herrn Koppens in Münster.

** *Das Haus der Väter in Hannover.* Wie der „Magdeb. Ztg.“ geschrieben wird, stand Hannover in Gefahr, eines seiner ältesten und architektonisch schönsten Bürgerhäuser zu verlieren. Das „Haus der Väter“, so genannt nach einem Aufsatze des Novellisten Blumenhagen, der unter dem Titel: „Ein Haus der Väter“ im Jahre 1839 im „Vaterländischen Archiv“ des historischen Vereins für Niedersachsen zuerst auf die kunstgeschichtliche Bedeutung dieses Gebäudes hinwies, war vom Hofmaler Professor Oesterley an den Hofsattlermeister Passier mit der Bedingung verkauft worden, dass das Haus während seines, Oesterleys, Lebens nicht abgebrochen werden dürfe. Mit dem im vorigen Jahre eingetretenen Tode Oesterleys gewann der jetzige Besitzer freies Verfügungsrecht über das denkwürdige Haus. Da sich kein Käufer gefunden hatte, der den gestellten Preis zahlen wollte, so war die Gefahr nahe gerückt, dass das Haus, das in seiner Bauart nicht voll zu verwerten ist, abgebrochen würde, um einem rentableren Neubau Platz zu machen. Diese Gefahr ist jetzt beseitigt worden. Der Hannoversche Männergesangverein hat das Haus um 106000 Mark angekauft und wird es, ohne dass sein Charakter im wesentlichen geändert wird, für seine Zwecke umbauen. Das „Haus der Väter“, jetzt an der belebten Straße „Lange Laube“ liegend, stand bis zum Jahre 1852 an der Leinstraße, wo es dem Erweiterungsbau des königlichen Schlosses Platz machen musste. Oesterley ließ es an seiner jetzigen Stelle durch den Oberbaurat Mithoff wieder aufführen, allerdings mit einigen Änderungen. Ein Zwischengeschoss des Unterbaues fiel weg, und ebenso wurde der sehr hohe Giebel verkürzt. Der jetzige steinerne Ausbau vom Jahre 1621 — das Haus selbst ist im Jahre 1619 erbaut, wie eine Inschrift bezeugt — gehörte ursprünglich einem anderen Wohnhause an, stimmt aber mit der Architektur dieses Hauses vollkommen überein.

* *Zur Erforschung Kleinasiens.* Von der k. k. Akademie der Wissenschaften in Wien gehen uns folgende Mitteilungen zu: „Die Kommission für archäologische Erforschung Kleinasiens berichtet über die Verwaltung der von Seiner Durchlaucht dem regierenden Fürsten *Johann* von und zu *Liechtenstein* gewidmeten Dotation. Dem von der phil.-hist. Klasse genehmigten Arbeitsprogramme gemäß hat die Kommission aus der Litteratur Kleinasiens archäologische Auszüge anfertigen, insbesondere die inschriftlichen Denkmäler sammeln und in Kopien oder Ausschnitten zu einem Schedenapparate verarbeiten lassen. Dieser Aufgabe haben sich in dankenswerter Weise die Privatdocenten der Wiener Universität *Dr. Emil Szanto* und *Dr. Josef Wilhelm Kubitschek* unterzogen, und mit einer Reihe von Hilfsarbeitern sind sie seit September 1890 ununterbrochen dafür thätig. Die Arbeit wird vorläufig in der archäologischen Sammlung der Universität betrieben, der Schedenapparat daselbst in einem eigens dazu eingerichteten Zimmer aufbewahrt. Erledigt sind bisher die epigraphischen Sammelwerke, fast alle wichtigen Zeitschriften und periodischen Publikationen, auch eine Anzahl Einzelwerke, namentlich der Expeditionslitteratur. Ein alphabetischer Zettelkatalog der ausgezogenen Schriften orientirt über den Stand der Arbeit. Der gewonnene Grundstock epigraphischer Scheden ist vor kurzem nach den antiken Provinzen Kleinasiens geographisch, innerhalb der Provinzen nach antiken Stadtgebieten alphabetisch geordnet worden. Der Apparat wird aus der laufenden Litteratur fortergänzt, und seine Lücken sollen nach Maßgabe der verfügbaren Mittel allmählich ausgefüllt werden. Die Kommission denkt unter anderem die Bibliotheken des Orients dafür ausbeuten zu lassen und wünscht ihm überhaupt größte Vollständigkeit zu geben, um ein zusammenfassendes Werk über die epigraphischen Denkmäler Kleinasiens für den Zeitpunkt vorzubereiten, zu dem es möglich und angezeigt erscheint, ein solches Werk in die Reihe der akademischen Publikationen aufzunehmen oder mit anderweitigen Mitteln zur Veröffentlichung zu bringen. — Für Herstellung des Apparates wurde die erstjährige Rate der fürstlich Liechtensteinschen Widmung ganz verwendet und werden kleinere Teilbeträge derselben auch fernerhin zu verwenden sein. Die Hauptmittel der Widmung wurden aber schon im Vorjahre und werden von jetzt an regelmäßig zu Forschungsreisen benutzt, welche von jüngeren österreichischen Gelehrten unternommen werden und für die der geschaffene Apparat als Basis dient. Diese Reisen sollen die antiquarische Kenntnis des Landes überhaupt auf geographischer Grundlage erweitern, in erster Linie jedoch der Epigraphik zu gute kommen. Im vorigen Jahre hat die Kommission eine solche Unternehmung den Herrn *Dr. Rudolf Heberdey* aus Seitenstetten und *Dr. Adolf Wilhelm* aus Graz übertragen, welche dieselbe in den Monaten März bis Juli glücklich durchführten. Einen vorläufigen Bericht der beiden Reisenden hat die Kommission im Anzeiger der phil.-hist. Klasse vom 21. Oktober vorigen Jahres veröffentlicht und jetzt liegt ihr auch die eingebrachte Ausbeute geordnet und bis auf die noch ausstehenden Photographien vollständig vor. Sie besteht in 106 ausführlichen Routierzeichnungen, einem Tagebuche der Reise, mehreren topographischen und architektonischen Aufnahmen, einer Reihe von sorgfältig gezeichneten geographischen Panoramen, welche mit Gradmessungen versehen sind, einem Hefte neugriechischer Lieder, welche auf einer Fahrt im Segelboote längs der Küste des rauhen Kilikiens gesammelt wurden, einer Sammlung von Kupfermünzen und einer beträchtlichen Zahl von neu- oder durch Revision so gut wie neugewonnenen Inschriften; die letzteren liegen in Kopien und großenteils auch in Papierabdrücken vor. Auf den Wunsch der Kommission haben sich die beiden Reisenden für das kommende Frühjahr zu einer weiteren mehrmonatlichen Reise bereit erklärt, die sich diesmal hauptsächlich auf das ebene Kilikien und die angrenzenden Gebiete erstrecken soll. Eine Veröffentlichung des eingebrachten Materials ist daher bis nach Beendigung dieser weiteren ergänzenden Reise verschoben worden. Dankbar gedenkt die Kommission auch an dieser Stelle der Förderungen, welche das Unternehmen von verschiedenen Seiten erfahren hat. *Karl Graf Lanckoronski* unterstützt dasselbe durch Darleihung verschiedener Ausrüstungsgegenstände und ein Geschenk von drei vollständigen Reitzeugen, *Heinrich Kiepert* durch eingehende Ratschläge und Überlassung von kartographischem Material. Die Direktion der k. k. Lloyd-Gesellschaft in Triest gewährte freie Fahrt auf den Linien des mittelländischen Meeres, und unter dem Schutze der k. und k. Behörden hatten sich die Reisenden überall im Oriente einer freundlichen Aufnahme und mannigfacher Beihilfe zu erfreuen."

AUKTIONEN.

—b. *Amsterdamer Kunstauktion.* Am 29. März d. J. findet im Hause „de brakke Grond" in Amsterdam durch die Firma *C. F. Roos & Co.* ebenda die Versteigerung einer Sammlung von Ölgemälden alter Meister statt, die aus dem Besitze des verstorbenen *O. H. A. van Engelenberg,* weiland Bürgermeisters von Kampen, und *Messcherts van Vollenhoven,* ehemaligen Bürgermeisters von Amsterdam, stammt. Der Katalog weist 52 Nummern auf und enthält 15 Lichtdrucke. Es sind dargestellt: G. Dou, Mädchen mit Kanne, Gerard Houckgeest, Kircheninneres, Willem van Mieris, Lautenspielerin, Jacob van Ruisdael, Landschaft, Gerard Ter Borch, Unterbrochene Lektüre, Willem v. d. Velde d. j., Eislandschaft, Joh. Vermeer van Delft, Die Botschaft, Ph. Wouverman, Das graue Pferd, Wynants, Falkenjagd, Jan Steen, Der Imbiss, W. v. d. Velde d. j., Marine, Aert v. d. Neer, Schlittschuhläufer, Franz v. Mieris, Abija und das Weib des Jerobeam, Ph. Wouwerman, Soldaten auf dem Marsche, Cornelis Dusart, Jahrmarktsszene.

BERICHTIGUNG.

In meiner Rezension des Schreiberschen Buches, Kunstchronik Spalte 276 Zeile 15 von oben muss es statt „291" heißen „921". *W. Schmidt.*

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1892. Nr. 5.
Salvator Rosa und die Naturalisten. Von E. M. Vacano — Florentiner Eindrücke. Von Sigmund Münch.

Anzeiger des germanischen Nationalmuseums. 1892. Nr. 1.
Trincierbücher des 17. Jahrhunderts. Von Franz Fuhse — Studentische Schlittenfahrten im Karneval. Von Th. Volbehr.

Bayerische Gewerbezeitung. 1892. Nr. 4.
Zinngewinnung und Zinnverarbeitung im Fichtelgebirge und deren Untergang im Mittelalter. (Schluss.) Von A. Schmidt. — Bayerisches Gewerbemuseum.

L'Art. 1892. Nr. 667.
Quatorzième exposition de la société d'aquarellistes français. Von Paul Leroi. — Louis Pierre Henriquel Von G. Noel — La propriété artistique. Von Ed. Romberg.

Gazette des Beaux-Arts. 1892. Nr. 417.
Les graveurs contemporains: Henriquel-Dupont. Von A. de Lostalot. — Rembrandt et l'art italien. Von E. Müntz. — Coysevox et le grand Condé. Von G. Bapst — Les Cuyp (Schluss). Von E. Michel. — L'art décoratif dans le vieux Paris. (Fortsetz.) Von A. de Champeaux

Kunsthandlung HUGO GROSSER, Leipzig.
Sondergeschäft für Photographie.
Vertretung und Musterlager der Photogr. Anstalt
Ad. Braun & Co., Dornach. [178]

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in **Frankfurt a. M.**, Kunstauktionsgeschäft gegr. 1869.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie compl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W., Potsdamerstrasse 3 **Josef Th. Schall.**

Rudolph Lepke's Kunst-Auktionshaus, Berlin.

Dienstag den 22. März 1892 und folgende Tage von 10 Uhr ab versteigere ich **Kochstrasse 28/29** aus der Kollektion des Cavaliere **Morbio** in Mailand, Gemälde alter italienischer Meister des XIV.—XVI. Jahrhunderts, wobei viele in Tempera, eine wertvolle Antiquitäten- und Münzsammlung, den Miniaturenkodex des Leonardo da Bisuccio, fünf Bände mit Handzeichnungen von Lionardo da Vinci u. a., schöne seltene Kupfer- und Holzschnittwerke, sowie eine umfangreiche Sammlung von Kupferstichen und Radirungen.

Die Kataloge haben die No. 844 und 845.

Rudolph Lepke.
490] Königl. und städtischer Auktionskommissar für Kunstsachen etc.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

DER CICERONE.

Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens von **Jacob Burckhardt.**
Fünfte verbesserte u. vermehrte Auflage.
Unter Mitwirkung von Fachgenossen besorgt von **Wilhelm Bode.**
3 Bände.
brosch. M. 13.50; geb. in Kaliko M. 15.50

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Handbuch der ORNAMENTIK
von **Franz Sales Meyer.**
Dritte Auflage. Mit 3000 Abbildungen auf 300 Tafeln. Preis brosch. M. 9.— gebd. M. 10.50

VIETOR'sche Kunstanstalt Wiesbaden,
Dauernde kunstgewerbliche Ausstellung.
Weitere Zusendungen nicht vor 1. April — nach Fertigstellung unserer neuen Räume erbeten. Ausstellungsbedingungen frei. [495

Die Italienischen Photographien
aller Verlagsanstalten. **Gut und billig.**
Kunsthandlung HUGO GROSSER, Leipzig.
Kataloge. Auswahlsendungen. [179

Die aus **T. O. Weigel's** Verlag an den Herausgeber zurück gelangten **Rhein. Kunstdenkmäler** von **E. aus'm Weerth** sind von letzterem (Kessenich b. Bonn) zur Hälfte des frühern Preises zu beziehen:

Abt. **Bildnerei** 63 Tafeln mit Text 60 M. Abt. **Malerei** 55 Tafeln mit Text 40 M. [486 b



Soeben erschienen und stehen gratis zu Diensten:
290. Lager-Katalog
Architektur, Skulptur und Kunstgewerbe.
Bibliothek des † Professor Dr. Anton Springer.
Abteilung II
ca. 2200 Nummern.

Wertvolle Werke
aus dem Gebiete der
Kunstwissenschaft.
Meist aus Rudolf Weigels Verlage
Zu namhaft ermässigten Preisen.
Enthält u. a. die bekannten Werke von Andresen, Apell, Bartsch, Passavant und Weigel.
Frankfurt a. M.
491] **Joseph Baer & Co.**

Aufträge
Gemälde zu restauriren
und **konserviren** einzeln sowie in ganzen Sammlungen auch an Ort und Stelle nach den neusten Forschungen auf dem Gebiete der Bilderhygiene werden entgegengenommen. Kostenanschläge und Besprechung der Schäden und ihre Abhilfe stets vorher kostenlos.
Leipzig, Prof. Dr. **Büttner.**
Gutenbergstr. 9. [467

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

#KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN KÖLN
Heugasse 58. Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 19. 24. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ERINNERUNGEN AN UND VON KARL OESTERLEY.

(Schluss.)

Bald nach meiner Rückkehr aus Italien fing ich an, in Göttingen als Privatdozent Vorträge über die Geschichte der christlichen Kunst von Konstantin bis auf die Gegenwart zu halten. Unter meinen Zuhörern waren Graf Hahn mit einem Arm, Bruder der Ida Hahn-Hahn, Freiherr v. Vincke, später Oberpräsident von Westfalen, Adolf Schöll, Goethes Nachfolger als Oberbibliothekar in Weimar, Ahrens, später Schuldirektor des Lyceums I in Hannover u. a. m. Im selben Jahre verlobte ich mich mit der Tochter des unserer Familie nahe befreundeten Apothekers Murrach, Sophie. Ich, krank vor Sehnsucht nach Italien, und meine geliebte Sophie, sehr angegriffen von der Pflege des kranken Vaters, wir hatten beide das Bedürfnis, in der schönen Natur auszuruhen. So fuhren wir mit meiner Familie in den Harz und dort verlobten wir uns. 1831 schrieb ich Kritiken über Kunstsachen in den Göttinger gelehrten Anzeigen, u. a. über Riepenhausens Werk „die Lesche von Delphi".

Dann machte ich die Lithographien zum Wilhelm Tell. Ein englischer Privatdozent in Göttingen hatte die Tellgeschichte übersetzt; ich illustrirte dieselbe; der Kunsthändler Rocca in Göttingen gab dieses Werk heraus. Später erschien es auch in Paris, wo der Franzose Ribault meine Kompositionen, nur in kleinerem Format, nachgestochen hatte.

Mit Ottfried Müller, welcher den Text lieferte, begann ich nun das große Werk „die Denkmäler der alten Kunst" zu radiren. Durch diesen Auftrag wurden mir die Mittel zu teil, heiraten zu können. — 1833 war in Hannover die erste Kunstausstellung in einem bescheidenen Privathause an der Röbelingerstraße, zu der ich „Wittekind, dem der heilige Ludgerus das Evangelium verkündet" malte. Der Herzog von Cambridge, der Gründer des Kunstvereins in Hannover, kaufte dies Bild. Auf der zweiten Ausstellung im folgenden Jahre hatte ich das Bild „Moses im Gebet von Aaron und Hur unterstützt". Die Kritik über dies Bild, es sei zu grell in den Farben, ließ in mir den Entschluss reifen, nach Düsseldorf, wohin inzwischen W. von Schadow mit seinen Schülern Sohn, C. F. L. Lessing, Hildebrand etc. von Berlin übersiedelt, zu gehen und in jener Schule mir das Mangelnde anzueignen.

Nach einer dreitägigen Postreise kam ich dann im Frühling 1835 in Düsseldorf an und ging mit meinen gezeichneten Studien und Kompositionen sofort zu Schadow. Sein Ausspruch lautete: „Der Mann, der das gezeichnet, hat ein schönes Talent, wie er aber malt, kann ich hieraus nicht sehen, um das zu prüfen, lade ich Sie ein, einen Studienkopf, den ich malen will nach einem Modell, auch Ihrerseits zu malen." Zur festgesetzten Zeit fand ich mich mit meinem Malkasten ein und ein jeder begann, unbekümmert um den andern, seine Arbeit. Nach etwa einhalbstündiger Arbeit trat Schadow zu mir und sah den angelegten, ziemlich weit gediehenen Kopf. „Donnerwetter, was wollen Sie hier lernen? Ich nehme Sie gleich in die Meisterklasse auf." Ich begann dann unter Schadows Leitung das Bild „Jephtas Tochter" zu malen, welches im Herbst vollendet war. Es wurde für das Königliche Schloss

in Hannover gekauft. Im Herbst kehrte ich nach Göttingen zurück und malte die Porträts von Ottfried Müller, des Abts Lücke und des Hofrats Hugo und fuhr fort meine Vorträge zu halten. 1844 ging ich abermals nach Düsseldorf, um das große Bild „Ahasverus verstößt den Heiland von seiner Thür“ zu malen. Dasselbe wurde vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen zur Verlosung angekauft und fiel als Gewinn dem Könige der Belgier zu. 1845 wurde ich in Hannover zum Hofmaler ernannt, nachdem diese Stelle seit Rambergs Tode unbesetzt geblieben, und hierbei wurde die Bestimmung getroffen, dass ich zwei Monate im Sommer in Göttingen Vorträge zu halten hätte und die übrige Zeit meiner künstlerischen Thätigkeit leben sollte. Es erfolgte dann 1845 meine Übersiedelung nach Hannover, wo ich zunächst eine beträchtliche Anzahl Porträts malte. Nach zweijährigem Aufenthalt erhielt ich den Befehl, das Porträt des Königs Ernst August zu malen. Derselbe residirte damals in Schloss Georgengarten. Sein Arbeitszimmer lag zu ebener Erde nach Süden, und als ich zur befohlenen Stunde ins Zimmer geführt und vorgestellt wurde, saß der König vornübergebeugt und schrieb, und bemerkte nach erfolgter Vorstellung: „Nun, so malen Sie mir.“ Ich erwiderte: „Majestät geruhen, in dieser Stellung ist mir das unmöglich, auch bitte ich, in einem anderen Zimmer ohne grelles Sonnenlicht die Sitzung vornehmen zu dürfen.“ Sr. Majestät waren nicht in gnädigster Laune ob dieser Zumutung, und immer noch nicht in gutem Licht, nahm ich den Rollsessel mit Sr. Majestät und rollte den König halb durch das Zimmer in ein günstiges Licht. Den Blick des Königs nach dieser That habe ich nie vergessen, als wolle er sagen: „Was wagst Du mit mir zu machen?“ Nach halbstündiger Sitzung, in welcher die Gräfin Grote und Generalmajor v. Slicher den König unterhielten, fragte er: „Bin ich nun fertig? Ich will das Bild sehen.“ Auf dringendes Bitten, hiervon abzustehen, sah er das Bild doch an und rief entsetzt: „Das ist ja scheußlich, ich will nicht mehr sitzen.“ Meine Entschuldigung, dass das, was der König jetzt gesehen, nur Hieroglyphen seien, fand keinen Anklang und mit der Sitzung war es vorbei. Nach circa vierzehn Tagen wurde ich wieder befohlen und fand den König in rosigster Laune. Ich hatte in der deprimirten Stimmung nach der ersten Sitzung versucht, aus dem Gedächtnis das Porträt weiter zu malen und nach Möglichkeit ein abgerundetes Ganzes herzustellen, in der Resignation, dass meine Stellung als Hofmaler so wie so erschüttert sei. Der König sagte also, als ich zur zweiten Sitzung befohlen war: „Nun lassen Sie mich mal Ihre Hieroglyphen sehen.“ Als ich das Bild vorzeigte, meinte der König: „Ah, charmant, nun brauche ich nicht mehr zu sitzen.“ Als ich erklärte, dass das Bild noch lange nicht fertig sei, wurde mir denn auch noch eine dreiviertelstündige Sitzung huldvollst gewährt. In dieser Zeit malte ich auch das Bildnis der Kronprinzessin Marie mit dem anderthalbjährigen Erbprinzen Ernst August auf dem Schoß. Nach eben erfolgtem Tode des Königs Ernst August wurde ich beauftragt, denselben auf dem Sterbebette zu zeichnen.

Nach dem Regierungsantritte des Königs Georg V. bekam ich bald den Befehl, denselben in Garde du Corpsuniform zu malen, wozu der König in liebenswürdigster Weise oft Stunden lang in meinem Atelier stand.“

Soweit die eigenen Notizen des heimgegangenen Künstlers. Der Sohn desselben, der bekannte Landschaftsmaler C. Oesterley jr. in Blankenese bei Hamburg teilt uns über den Meister noch folgende Daten mit:

Bis ins achtzigste Lebensjahr war Oesterley unermüdlich thätig; dass dann aber schwächer und unsicher werdende Augenlicht zwangen ihn, Pinsel und Palette niederzulegen. In friedlichster Einfachheit, von allen geliebt und alle wieder liebend, verbrachte er seine letzten Lebensjahre im Kreise seiner Töchter und Angehörigen, bis der vorige harte Winter ihm den Genuss der freien Luft abschnitt und zum friedlichsten, seligsten Entschlafen führte am 25. März 1891. Zu den schönsten Erinnerungen des Verewigten gehöre der Aufenthalt in Düsseldorf und der intime Verkehr mit den damaligen Malern Prof. C Sohn, E. Deger, C. F. L. Lessing, Ad. Schrödter, Th. Hildebrand, Chr. Köhler etc., sämtlich längere Zeit früher heimgegangen. In Heidelberg war er gern zusammen mit dem ihm von Göttingen her innig befreundeten Gervinus, dessen Porträt nebst dem des berühmten Historikers Schlosser dort gemalt wurde. Ferner führte der Verewigte in Heidelberg eine Szene aus Dantes „Divina Commedia“ aus.

Auch in Paris knüpfte Oesterley mancherlei Beziehungen an, so mit Horace Vernet, Paul de la Roche u. a. m. Letzterer machte ihm den Vorschlag, ihre Kompositionen gegenseitig auszutauschen, was leider nachher zum großen Bedauern Oesterleys unterblieben ist. Mit dem Aufenthalt in Paris verband er den Zweck, im Louvre mehrere Bilder zu kopiren, namentlich Tizians Grablegung.

Mit dem Hause, welches sich Oesterley in Hannover an der Langenlaube erbaut und welches im Volksmunde das „Haus der Väter" genannt wurde, hatte es folgende Bewandtnis: In den ersten Jahren der Anwesenheit Oesterleys in Hannover traf er zufällig Arbeiter auf der Schmiedestraße beschäftigt, ein Trottoir zu legen. Sie benutzten dazu alte Sandsteine, welche an der einen Seite mit recht interessanten Basreliefs versehen waren; auch Karyatiden waren dazwischen. Auf weiteres Nachforschen gelang es ihm, die Stücke zu erstehen. Zunächst wurden sie nun sorgfältig in den kleinen Garten Oesterleys gestellt und für spätere Zwecke aufbewahrt. Als dann 1851 der Plan gefasst wurde, das Residenzschloss an der Leinstraße, dessen südlicher Flügel fehlt, zu vollenden, mussten die alten Häuser an jener Stelle beseitigt werden. Oesterley kaufte das eine davon zum Preise von 300 Thlr. Gold von der Krone auf Abbruch. Dies Haus wurde dann unter Berücksichtigung moderner Wohnzwecke von Oberbaurat Mithoff in feinster sinnigster Art an der Langenlaube wieder aufgebaut. Merkwürdigerweise stimmten die, wie vorhin bemerkt, früher schon aufgefundenen und erworbenen Ornamente auf Sandstein so sehr mit diesem Hause überein, dass anzunehmen ist, sie seien von derselben Meisterhand geschaffen. Nach den aufgefundenen Jahreszahlen ist das Haus ursprünglich 1621—1622 erbaut. Eigentümlicherweise fiel die Zeit der Renovation des Innern der Marktkirche in eben jene Zeit. Sämtliche reichen Renaissanceornamente wurden als Brennholz verkauft. Oesterley erstand das meiste davon und Oberbaurat Mithoff verwandte diese prächtigen Ornamente zur Dekoration des Innern des Hauses. Eine sehr nennenswerte Anzahl, zum Teil vorzüglicher älterer und neuerer Bilder gaben dem Atelier und den Wohnräumen Oesterleys einen ehrwürdigen Eindruck. Das geringe Interesse für die Kunst in jener Zeit erleichterte die Anschaffung jener Werke.

Mit großem Interesse folgte Oesterley bis in sein hohes Alter den Bestrebungen der Kunstgenossenschaft, des Kunstvereins und des Gewerbevereins, ersterer als Vorstandsmitglied angehörend, im letzteren den Unterricht, namentlich im sog. Aktzeichnen erteilend. Im Jahre 1886 malte der Meister sein letztes Bild, den heiligen Christophorus.

Folgende Bilder hat Oesterley gemalt:

I. Altargemälde: „Lasset die Kindlein zu mir kommen" im Waisenhaus zu Göttingen. „Petri Fischzug", in der Petrikirche zu Hamburg 1842 mit verbrannt. „Himmelfahrt Christi", Schlosskirche zu Hannover al fresco 1837. „Kommt her zu mir etc." Kirche zu Rossdorf bei Göttingen 1852. „Auferstehung Christi", Kirche in Holstein, 1867. Dasselbe, Groß-Lobcke bei Hildesheim. „Das heilige Abendmahl", Kirche zu Walsrode. „Madonna" für eine russische Kirche. „Kommt her zu mir", Kirche zu Barsinghausen, desgleichen, Stemmen bei Groß-goltern. Figurenreiches Bild, Geschenk des Königs Georg V. für die Kirche zu Iburg. „Auferstehung", Geschenk des Rittergutsbesitzers Fiedler für die Kirche in Döhren. „Crucifixus", Klosterkirche zu Loccum al fresco. „Johannes und Maria unter dem Kreuze des Heilandes", Kirche zu Mariensee.

II. Historische Bilder: „Die Tochter Jephtas", Cumberland-Galerie. „Deborah"? „Jakob mit dem Engel ringend", C. Oesterley jr. „Ruth"? „Ahasverus verstößt Christus von seiner Thür" (das bedeutendste Werk Oesterleys), Brüssel, König der Belgier. „Die heilige Nacht", Cumberland-Galerie. „Christus heilt einen Blinden"? „Aaron und Hur den betenden Moses unterstützend"?

III. Genrebilder: Leonore (nach Bürger). „Sie ging den Zug wohl auf und ab", Cumberland-Galerie. „Die beiden Bräute", Cumberland-Galerie.

IV. Porträts: Viele Porträts für fremde Höfe, Kasernen, öffentliche Gebäude etc., des Königs Ernst August, desgleichen des Königs Georg V., besonders dasjenige im Hosenbandornat, als Geschenk der Königin Victoria von England. Großes figurenreiches Familienbild des Grafen Bernstorf auf Gartow. Lebensgroße ganze Figur des Grafen Münster, Derneburg mit Hirsch. Porträt des Grafen Oberjägermeister Hardenberg, desgleichen des Grafen Brockdorf und der zwei Komtessen Brockdorf, des Generals Hartmann, des Generals v. Dachenhausen, des Generals v. Halkett u. v. a. m.

Sieht man auf den Lebensweg dieses Altmeisters zurück, so findet man, im Vergleich mit der Gegenwart, einen mächtigen Aufschwung in der Kunst. Die peinliche Pedanterie der früheren Zeiten hat einem frischen, freien und fröhlichen Leben Platz gemacht. Wenn Oesterley auch diesen höheren Flug der jüngeren Generation nicht mitmachen konnte, so brachte er demselben doch das größte Interesse entgegen. Was wir aber auch in der Kunst für Fortschritte gegen jene Zeiten gemacht, wir wollen nicht vergessen, dass die Alten in ihrer Tüchtigkeit für die jetzige Generation die Wege geebnet und das vorbereitet haben, was sich jetzt zur schönsten Blüte entwickelt, und darum wollen wir ihnen unsere Achtung und unseren Dank zollen und nicht

vergessen, dass die Gründlichkeit des Studiums der Natur die Mutter aller echten Kunst war und bleibt.

S. W.

AUSSTELLUNG IN DER BERLINER NATIONALGALERIE.

Am 6. März ist zu Ehren des am 19. November 1891 in seinem 64. Lebensjahre verstorbenen Geschichtsmalers *Gustav Spangenberg* in der Nationalgalerie eine Ausstellung eröffnet worden, die so ziemlich sein gesamtes Lebenswerk in 32 vollendeten und 24 unvollendeten Ölgemälden und in etwa 200 Studien, Zeichnungen und Entwürfen in verschiedener Technik umfasst. Von den in weiteren Kreisen bekannt gewordenen Ölgemälden fehlt kaum eines, und von seinem großen Monumentalwerk, den von 1884—1887 ausgeführten vier Friesgemälden im Treppenhause des Hallischen Universitätsgebäudes, die die Wirkungskreise der vier Fakultäten durch symbolische Gruppen und durch Darstellungen aus der Bibel und der antiken Geschichte veranschaulichen, erhält man eine Vorstellung durch eine Reihe von Aquarellen, Kreide- und Kohlenzeichnungen. Es ist also eine nahezu vollständige Künstlerbiographie, die uns sozusagen in der Urschrift des Meisters vorgeführt wird. Neue Züge, die das bisherige Urteil über die Bedeutung Spangenbergs und seine künstlerischen Absichten erheblich verändern könnten, bringt die Ausstellung trotz ihrer Reichhaltigkeit freilich nicht bei. Ein aufklärendes Licht fällt dadurch nur auf die ersten Jahre seiner künstlerischen Entwicklung, die uns in den Bildern „Wallfahrt“ (1857 in Paris gemalt, mit Figuren in der Tracht der deutschen Renaissance), „Der Rattenfänger von Hameln“ (1860), „Der Johannisabend in Köln“ (1861, im Museum zu Breslau) und „Die Walpurgisnacht“ (1862, in der Kunsthalle zu Hamburg) vor Augen geführt wird. Alle diese Bilder stehen trotz ihres Zusammenhangs mit der deutschen Sagenwelt und ihrer im deutschen Empfinden wurzelnden Grundstimmung koloristisch noch völlig unter dem Einfluss seiner Pariser Studien bei Couture und Triqueti, der erst gegen die Mitte der sechziger Jahre völlig verschwand, um dem nach Dürer und Holbein gebildeten malerischen Stile Platz zu machen, der zuerst in zweien seiner Lutherbilder, „Luther als Knabe im Hause der Frau Cotta“ und „Luther im Kreise seiner Familie“ (1866, im Museum zu Leipzig), zum Durchbruch kam. Wenn man jetzt Spangenbergs Gesamtwerk überblickt, wird man bekennen müssen, dass er, als er sich von der malerischen Anschauung seiner ersten Zeit lossagte und sich an die deutschen Renaissancemeister anschloss, mindestens so viel geopfert als gewonnen hat. Der „Johannisabend in Köln“ — Frauen und Jungfrauen, die Kräuter in den Rhein werfen, damit der Fluss alles Unheil des nächsten Jahres hinwegschwemme — ist ein Kleinod poetischer, durch den Zauber des Kolorits erzeugter Stimmung, die Spangenberg auch in seinem Hauptwerke, dem „Zuge des Todes“, nicht wieder erreicht hat.

Eine weniger bekannte und gewürdigte Seite seines Schaffens lernen wir auch durch eine Reihe von Landschafts- und Architekturstudien in Öl nach südfranzösischen Motiven, die in den Jahren 1850 bis 1854 entstanden sind, und durch eine Anzahl von Bleistiftstudien aus Nürnberg, Regensburg und einigen Harzstädten (1861—1865) kennen. In ihnen zeigt er sich als tüchtiger und verständnisvoller Architekturzeichner, der namentlich auch die koloristischen Reize von Innenräumen aus altem Hausrat und verlassenen Winkeln herauszuspinnen weiß.

Zu „Luthers Bibelübersetzung“ (1870) und dem „Zuge des Todes“ (1876) hat die Nationalgalerie kürzlich noch ein drittes figurenreiches Bild: „Hans Sachs, seine Dichtungen vorlesend“ (1871), erworben, das unter den Bildern Spangenbergs aus dem Reformationszeitalter koloristisch am höchsten steht. Die Lebhaftigkeit, der leuchtende Glanz der Lokalfarben sind hier zu einer feinen Harmonie abgedämpft, die später im Schaffen des Künstlers immer seltener wurde. Den höchsten Grad von leuchtender Farbenpracht hat er, ohne durch harte und grelle Kontraste zu verletzen, in einem Cyklus von fünf Bildern erreicht, die das Märchen von der Königstochter und dem Riesen auf zwei großen Tafeln und die Personifikationen des Rüdesheimers, der Liebfrauenmilch und des Burgunders auf drei schmalen Zwischenbildern darstellen. Sie bildeten den Wandschmuck eines Zimmers in seinem Hause.

Was er nach dem „Zuge des Todes“ geschaffen, stellt sich als ein langsames Herabsteigen von der mit jenem Bilde erklommenen Höhe dar. Weder mit der Allegorie „Am Scheidewege“ noch mit dem „Irrlicht“ und den „Heiligen Frauen am Grabe Christi“ (1880) erzielte er einen durchgreifenden Erfolg. Noch im Jahre 1891 vollendete er ein größeres religiöses Gemälde: „Domine, quo vadis“? (Christus dem geflohenen Petrus vor den Thoren Roms erscheinend), dessen feierliche, landschaftliche Stimmung leider durch die Trockenheit der Farbe

stark beeinträchtigt wird, und bis kurz vor seinem Tode beschäftigte ihn eine große Komposition nach Dantes Purgatorio „Die Landung der Seelen am Gestade des Jenseits“, deren Schwerpunkt ebenfalls in der poetischen Gestaltung eines ergreifenden Gedankens lag. Wie viel aber auch seiner Technik an — beabsichtigten und nicht beabsichtigten — Unzulänglichkeiten anhaftete, — der Ruhm wird ihm bleiben, dass es ihm gelungen ist, uns die Formen- und Anschauungswelt des deutschen Reformationszeitalters ohne gesuchte Altertümelei noch einmal zum Leben erweckt zu haben.

ADOLF ROSENBERG.

KONKURRENZEN.

*** *In dem Wettbewerb um die neue Tonhalle in Zürich* ist der erste Preis dem Architekten *Bruno Schmitz* in Berlin, der zweite dem Architekten *Richard Kuder* in Straßburg, der dritte dem Professor *Frentzen* in Aachen zuerkannt worden. Mit dem ersteren sind bereits Unterhandlungen wegen Ausführung des Baus angeknüpft worden.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Auszeichnungen.* Der Geschichtsmaler Professor *Prell* und der Bildhauer *Ochs* in Berlin haben den Kronenorden 4. Kl. erhalten. — Dem Maler Grafen *Ferdinand Harrach* in Berlin ist das Prädikat Professor beigelegt worden.

*** *Der französische Maler Eduard Detaille*, der bekannte chauvinistische Kriegsmaler, ist an Stelle des verstorbenen Geschichtsmalers Charles Louis Müller zum Mitgliede der Académie des Beaux-Arts in Paris gewählt worden. Sein Gegenkandidat war Carolus-Duran.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

O. M. Im *Kunstgewerbemuseum* zu Berlin ist am 16. März eine Ausstellung von *Paramentstoffen und kirchlichen Stickereien* eröffnet worden, welche den Lichthof in allen seinen Teilen füllt. — Die Stoffe in Seide, Sammet und Brokat sind Erzeugnisse der Industrie von *Crefeld*, welches sich mit diesen Erzeugnissen den besten Werkstätten alter und neuer Zeit würdig an die Seite stellt. Unter den Stickereien überwiegen die für den evangelischen Kultus bestimmten Altar- und Kanzeldecken von z. T. hoher künstlerischer Vollendung. — Die Aussteller sind zumeist die *Paramentenvereine* von Norddeutschland, der niedersächsische, die von Hannover und Mecklenburg. — Auch einzelne Ateliers, wie die von Beck in Herrnhut, Bessert-Nettelbeck, Prüfer, Frau Dr. von Wedell in Berlin u. a. sind reich vertreten. Die Austellung hat den Zweck, für die künstlerische Ausstattung der vielen jetzt im Bau begriffenen Kirchen Anregung und Hinweise auf die vorhandenen Vorbilder zu geben. Zu diesem Zwecke sind auch hervorragende Stücke der Stoffsammlung, Entwürfe aus der Unterrichtsanstalt und Vorlagen aus der Bibliothek der Ausstellung angefügt.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

X—. *Der Kunstverein in Rostock* lädt durch Cirkular zur Beschickung der Wanderausstellung ein, die er mit den Kunstvereinen in Lübeck und Stralsund unterhält. Die Dauer der Ausstellung ist für Rostock vom 15. Mai bis 15. Juni, für Lübeck vom 26. Juni bis 20. Juli, für Stralsund auf die Dauer des August festgesetzt. Anmeldezettel, die ausgefüllt bis zum 1. Mai d. J. an Herrn Professor *G. Körte* in Rostock zu senden sind, können von dem eben genannten Herrn bezogen werden.

*** *Unter dem Namen „Vereinigung der Elf“* haben sich die Berliner Maler J. Alberts, Hans Herrmann, von Hofmann, Walter Leistikow, Max Liebermann, Mosson, Müller-Kurzwelly, Schnars-Alquist, F. Skarbina, Fr. Stahl und Hugo Vogel zur Veranstaltung gemeinsamer Ausstellungen verbunden, deren erste im April bei E. Schulte (Unter den Linden 1) stattfinden wird.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

⊙ *Zum Berliner Dombau.* Das preußische Abgeordnetenhaus hat in seiner Sitzung vom 19. März die Forderung der ersten Rate von 300 000 M. für den Neubau des Doms und der Gruft für das preußische Königshaus gegen die Stimmen der Freisinnigen, einiger Freikonservativen und Nationalliberalen bewilligt und sich damit für die Summe von 10 Millionen gebunden. Mit Ausnahme der Ultramontanen haben die Redner aller übrigen Parteien ihre Bedenken gegen den Bau geäußert. Der Redner der Freikonservativen verhehlte sogar nicht, dass es bekannt sei, dass die Forderung in weiten Kreisen unpopulär sei. Aus allen Reden ging hervor, dass die Bewilligung der Forderung nur aus monarchischen und Pietätsrücksichten erfolgt sei.

A. R. *Die „Vereinigung deutscher Aquarellisten“*, die sich, wie wir seiner Zeit mitgeteilt, Ende vorigen Jahres nach dem Vorbilde der in London, Paris und Wien bestehenden Malergesellschaften ähnlicher Art gebildet hat, ist anfangs März mit einer Ausstellung in den oberen Räumen der Kunsthandlung von Amsler und Ruthardt (Gebr. Meder) in Berlin in die Öffentlichkeit getreten. An dieser Ausstellung haben sich nur die fünf Künstler beteiligt, die damals als Gründer und zugleich einzige Mitglieder der Vereinigung genannt wurden: *Franz Skarbina* und *Hans Herrmann* in Berlin, *Hans von Bartels* in München, *Max Fritz* in Dresden und *Arthur Kampf* in Düsseldorf. Ob es sich hier nur um eine flüchtige Künstlerlaune handelt oder um die ernste Absicht, eine ähnliche Organisation zu schaffen, wie etwa die englische Society of painters in water-colours, wissen wir nicht. Indessen ist das erstere nicht ganz unwahrscheinlich, da inzwischen, wie wir an anderer Stelle mitteilen, in Berlin ein neuer Künstlerbund unter dem Namen „Vereinigung der Elf“ gestiftet worden ist, dem F. Skarbina und H. Herrmann ebenfalls angehören. Jedenfalls haben zwei der Gründer der Aquarellistenvereinigung keine besonderen Anstrengungen gemacht, um ihre erste Ausstellung glänzend zu gestalten. M. Fritz ist nur mit einem Blatt, einer Mühle im Gebirge bei Sommermorgenstimmung, vertreten, in der freilich die Zartheit seiner poetischen Auffassung und seine Meisterschaft in dem Ausdruck der feinsten, schwimmenden und schwebenden Luft- und Lichtnüancen zur vollen Geltung gelangt, und A. Kampf hat nur zwei Genrebilder, einen verzweifelten Sohn am Totenbette seiner Mutter und „Die Hyänen der Straße“, Kehrichtsammler am Morgen auf einer beschneiten Straße, eingesandt, die in ihrem krassen Naturalismus zeigen, dass Kampf sich in neuerer Zeit wieder mehr der Richtung zugewendet hat, die er bereits mit seinem ersten großen Werke, der „letzten Aussage“, eingeschlagen. Den Kern und den Glanzpunkt

der etwa 50 Nummern umfassenden Ausstellung bilden die Blätter von Hans von Bartels und Hans Herrmann, deren Motive zumeist aus Holland, Nordfrankreich und Rügen geschöpft sind. Hans Herrmann ist gegenwärtig unter den deutschen Malern der genialste Schilderer holländischer Straßen-, Kanal- und Strandansichten mit ihrem geschäftigen Treiben bei allen möglichen Licht- und Luftzuständen und ihren Verwicklungen, mögen sie auch noch so seltsam und schwierig darzustellen sein. Auch bei stärkster Betonung der Stimmung, der die Umrisse auflösenden Einwirkung der Atmosphäre giebt er niemals die plastischen Elemente seiner Stadtbilder auf, wofür der Singel in Amsterdam bei Abenddämmerung, eine Partie von der Heerengracht in Amsterdam, der Fischmarkt daselbst, die Maas bei Dordrecht mit dem Treiben der Milchverkäufer und ein Berliner Straßenbild: der Verkehr an der Potsdamer Brücke bei Schneewetter interessante Beispiele bieten. Wie Herrmann entwickelt sich auch H. v. Bartels zu immer größerer plastischer Kraft, wobei er freilich in der Pinselführung mehr in die Breite geht als jener. Die Hast der Produktion, die nur noch im Hinblick auf den lärmenden Markt der internationalen Ausstellungen oder auf das immer noch zugkräftige Mittel der Sonderausstellungen arbeitet, lässt die Künstler nicht mehr zur Vertiefung kommen, und man giebt sogar die Reinheit der Technik auf, weil man mit Deck- und Gouachefarben schneller für den Tagesmarkt fertig wird, als mit der mühsamen Aussparung der weißen Lichter aus dem ungedeckten Papier. In dieser ersten Ausstellung der deutschen Aquarellistenvereinigung befindet sich kaum ein einziges Blatt, das ein reines Aquarell in der ursprünglichen Bedeutung dieser Technik ist. Am weitesten in ihrer Verleugnung ist F. Skarbina gegangen, ein unruhiges, immer experimentirendes Talent, ein Mann, ganz im Stile der französischen Chercheurs, der immer interessirt, oft auch choquirt, aber nur sehr selten völlig befriedigt. Sein Truc ist gegenwärtig die Wiedergabe der komplizirtesten natürlichen und künstlichen Lichteffekte. Er hat sich darin auf einer Reihe von Aquarellen (einer Boudoirszene zwischen zwei Damen in lebhafter Unterhaltung, einem Ausschnitt aus dem Berliner Weihnachtsmarkt, einem hell von der Sonne beleuchtenden Waldpfade mit zwei Mädchen, einer Kaffeegesellschaft in Posthof bei Karlsbad u. a.) mit ungleichem Erfolge versucht. Man wird von diesen Versuchen nur sagen können, dass sie den Kapricen des Franzosen P. A. Besnard nahe kommen und dass es Skarbina gelungen ist, mit Gouachefarben die flackernde, grelle und harte Wirkung der Pastellzeichnung zu erreichen. Das ist ein Virtuosenstück, von dem die Kunst keinen Gewinn hat!

* *Ueber die Verwendung des Aluminiums im Kunstgewerbe* hat Professor *Reuleaux* im Verein für deutsches Kunstgewerbe in Berlin einen Vortrag gehalten, dem wir folgendes entnehmen. Er gab zuerst eine Uebersicht über die Geschichte der Entwicklung der Aluminiumindustrie. Nachdem Wöhler in Göttingen 1828 das Aluminium aus der Thonerde entdeckt, sind zahlreiche Versuche zur Verwertung dieses Metalles gemacht worden. Ein hüttenmännisches Verfahren hat zuerst 1854 Delville angewendet, dessen „Silber aus Lehm" auf der ersten Pariser Weltausstellung großes Aufsehen erregt hat. Aber erst seit 1885 ist es unter Benutzung des elektrischen Stromes gelungen, das Aluminium so billig herzustellen, dass an dessen Nutzbarmachung für technische Zwecke gedacht werden konnte. Im Vordergrund dieser Unternehmungen steht die Gewinnung des Aluminiums in der großen Fabrik zu Neuhausen am Rheinfall, wo durch Anwendung der Jouval-Turbinen eine so gewaltige elektromotorische Kraftmenge hervorgerufen wurde, dass dort täglich 1000 Kilogramm reinen Aluminiums erzeugt werden können, während alle übrigen Aluminiumfabriken der ganzen Welt zusammengenommen nur 500 Kilogramm täglich zu gewinnen vermögen. 54% des gesamten, so nahezu rein hergestellten Aluminiums wird, da es das Blasenwerfen beim Schmelzen verhindert, jetzt zur Stahlfabrikation verwendet, der Rest gehört der eigentlichen Aluminiumindustrie. Die überschwenglichen Hoffnungen, die anfangs an dieses Metall, das nur ein Drittel des Gewichts des Eisens hat, geknüpft worden sind, dürften allerdings wohl niemals in Erfüllung gehen, da das Aluminium nur $^1/_8$ so fest ist, als Stahl. Aber wenn auch keine großen Bauwerke damit auszuführen sind, so ist es für die Industrie doch schon jetzt von ungeheurer Wichtigkeit geworden, nachdem auf den Mannesmannwerken ein Verfahren entdeckt worden ist, durch welches das Aluminium in derselben Weise verarbeitet werden kann, wie jedes andere Metall. Die erste Errungenschaft des Mannesmannschen Verfahrens ist gewesen, dass man das Aluminium zu lotfreien Röhren gewalzt und so zu allen möglichen Gebrauchsgegenständen verarbeitet hat. Reuleaux zeigte verschiedene Erzeugnisse der Mannesmannschen Aluminiumindustrie vor: Blumentische, Staffeleien, Spazier-, Schirm- und Billardstöcke, Angelruten, Krücken, Vogelbauer, Rauchtischchen u. s. w. In letzter Zeit hat man auch Mittel und Wege gefunden, das Aluminium für das eigentliche Kunstgewerbe zu verwerten. Seine Treibbarkeit ist zwar geringer, als diejenige des Kupfers, aber sie reicht aus, um alle kunstgewerblichen Formen damit zu erzeugen; besonders, da man jetzt im stande ist, es ohne Mühe zu löten. Auch das Oxydiren, Poliren, Mattiren, Ciseliren und Emailliren lässt sich leicht bewerkstelligen, so dass das Aluminium alle Aussicht hat, im Kunstgewerbe eine hervorragende Stellung einzunehmen. Auch diesen Teil des Vortrages belegte der Redner durch zahlreiche Muster: Kronleuchter, Vasen, Photographierahmen und selbst figürliche Darstellungen, die sämtlich in Wien angefertigt sind und, obwohl sie in den Formen oft noch sehr schwerfällig erscheinen, doch für die große Gestaltungsfähigkeit des Aluminiums sprechen. Zum Schluss warnte Reuleaux davor, das Metall zu Zwecken zu verwenden, die außerhalb seiner Eigentümlichkeit lägen, etwa gar an Stelle des Silbers. Nur wenn man das Aluminium als selbstständiges Metall mit all' seinen Vorzügen und Fehlern auf den ihm gebührenden Platz stelle, sei für seine Industrie eine segensreiche Entwickelung zu hoffen.

* *Der Gesetzentwurf über die Erhaltung der in Italien vorhandenen Denkmäler* von künstlerischem und geschichtlichem Wert ist nunmehr vom italienischen Unterrichtsminister vollendet worden. Danach soll, wie der „Kölnischen Zeitung" geschrieben wird, auf die Ausfuhr von Kunstwerken eine Abgabe von 15 Prozent des Wertes gelegt werden, durch welche einesteils die Entfernung von Kunstwerken erschwert, andernteils ein Fonds geschaffen werden soll, aus welchem künstlerische Erwerbungen für den Staat gemacht werden können. In diesen Fonds fließen auch die Eintrittsgelder der staatlichen Museen, die Gebühren für photographische Vervielfältigung, die Erträge aus dem Verkauf von Stichen der königlichen chalkographischen Anstalt und anderer Kunstwerke sowie die Strafgelder wegen Zuwiderhandlungen gegen das neue Gesetz. Diese Strafen können von fünfzig bis zu zehntausend Lire steigen, gegebenenfalls kann auch Beschlagnahme von Kunstwerken als Strafe erfolgen. Das Gesetz beseitigt das absolute Ausfuhrverbot auf Kunstdenkmäler und erkennt grundsätzlich das Recht des Privateigentümers an, in jedem Falle seinen Kunstbesitz zu veräußern.

Dem Staate wird jedoch ein Vorkaufsrecht eingeräumt und ihm die Befugnis beigelegt, die Ausfuhr bestimmter Kunstwerke für einen Zeitraum von fünf Jahren zu verbieten. Diese Frist soll im gegebenen Falle dazu dienen, dem Staate die Erwerbung des betreffenden Gegenstandes zu ermöglichen. Die Regierung stellt unter Zuziehung Sachverständiger ein Verzeichnis derjenigen Kunstwerke im Königreich Italien auf, welche als wertvolle Denkmäler im Sinne des Gesetzes zu betrachten sind. Ausgrabungsfunde können ohne Erlaubnis der Regierung nicht veräußert werden; auch bei ihnen genießt der Staat ein Vorkaufsrecht und eine Frist von acht Monaten, um gegebenenfalls vom Parlament die Bewilligung der zum Ankauf erforderlichen Summe zu erlangen. Mit diesem neuen Gesetz würde das Edikt Pacca abgeschafft; auf die fideikommissarischen Galerien bezieht sich das Gesetz nicht, da ihre Verhältnisse durch das jüngst genehmigte Spezialgesetz geregelt sind.

*** *Ein Vermächtnis an die königlichen Museen in Berlin.* Frau *van de Velde*, Stieftochter des kürzlich verstorbenen königlich italienischen Botschafters am Berliner Hofe, Grafen *de Launay*, hat, wie der Staatsanzeiger mitteilt, um das Andenken des Genannten zu ehren, eine Anzahl zu seinem Nachlass gehöriger *Bronzen sardinischen Ursprungs* — eine Bronzeschale und mehrere Bronzeidole — den *königlichen Sammlungen* als Geschenk überwiesen. Die Stücke sind in den vierziger Jahren von dem Vater des Botschafters, Grafen *Gabriello Launay*, damals eine Zeitlang Vizekönig von Sardinien, erworben worden und waren seither im Besitz der Familie verblieben. Besonders die Bronzeschale bietet großes Interesse. Am nächsten liegt die Vermutung, dass sie phönizischen Ursprungs ist und auf die Zeiten zurückweist, wo dieses Volk an den verschiedensten Punkten des Mittelmeeres seine Handelsniederlassungen besaß. Sie hat die Gestalt eines Nachens, dessen Spitze in einen Ochsenkopf ausläuft und dürfte — vielleicht ein Weihgeschenk — sakrale Bedeutung gehabt haben.

Wy. *Eine neue Radirung.* Ein Gemälde Rembrandts in der Liechtensteingalerie zu Wien hat an der fleißigen Künstlerin *Doris Raab* in München einen tüchtigen Dollmetsch gefunden. Das Gemälde, das Brustbild einer jungen Frau, mit lächelnder Miene und üppiger Büste, der Kopf umrahmt mit reichem, lockigem Haar, das über die linke Achsel herabfällt und oben mit einer Perlenschnur und einer breiten Reiherfeder geschmückt und sonst auch mit Perlen am Hals und an der linken Hand, die eine Kette hält, geziert ist, stellt sich als eine reizende Erscheinung dar, die, zu den schönsten Werken dieser Art der Meisters gehört. Bis jetzt ist unseres Wissens das Bild nur einmal reproduzirt worden und zwar in Schabkunst von dem englischen Stecher C. Corbutt. Dieses in kleinerem Format als unsere Radirung von D. Raab und gegenseitig ausgeführte Blatt ist recht gut gelungen, aber neben dieser tritt es doch zurück. Was dem Werke unserer Künstlerin den Vorzug giebt, ist die bis ins kleinste durchgeführte Ausführung der Karnation wie des ganzen Beiwerks, das Betonen des Ausdrucks, wodurch wir bei aller Idealisirung des Ganzen doch gezwungen sind, an das Bildnis einer bestimmten Persönlichkeit zu denken. Das Blatt von Corbutt trägt die Unterschrift: A Jewess, wodurch das Bild in die Kategorie der sogenannten „Judenbrautbildnisse" gewiesen wäre. Diese Bezeichnung ist aber durchaus willkürlich, da es sich um ein Porträt handelt, dessen Pendant, der Gatte der Dargestellten, sich ebenfalls in der Liechtensteinschen Galerie befindet. Beide Bildnisse sind mit dem Namen des Meisters und der Jahreszahl 1636 bezeichnet. Sie wurden im Jahre 1882 von der Marchesa Incontri in Florenz erworben. Die treffliche Radirung (der Kopf in Lebensgröße) ist im Verlage von Stiefbold & Co. in Berlin erschienen und mit der Marke des Deutschen Kunstverlegervereins versehen. Als Wandschmuck wird das Blatt eine Zierde des feinsten Gemaches und eine Freude seines Besitzers sein.

y—. *Wetterbeständigen farbigen Außenschmuck* hat neuerdings die Firma *Villeroy & Boch* in Mettlach zu liefern sich bemüht, indem sie achteckige Platten, die völlig durchsintert sind und daher keine Feuchtigkeit aufnehmen, herstellte, die als Malgrund dienen. Auf diese unglasirten Fliesen wird mit Farbenfritten gemalt, die im Glättofen bei hoher Temperatur eingebrannt werden und mit den Scherben sich ganz innig verbinden. Es wird dadurch ein gegen Feuchtigkeit und Kälte widerstandsfähiger Wandbelag erzielt, der die Farben besser hält als die langsam verblassende Sgraffito-, Fresko- und Mineralmalerei. Die Platten sind angeblich auch dauerhafter als Glasmosaik, dessen farbige Flüsse bald entglasen, und als glasirte Terracotta, die von der Nässe leidet.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1892. Nr. 6.
Wettbewerb für den Groß-Wien-Plan. — Der Maler aus der Löwengrube. Von A. Nossig.

Atelier. 1892. Heft 33/34.
Die Farbe. Von Victor Rott. — Die modernen Städte. — Kunst und Naturwahrheit. Von Hans Schliepmann.

Bayerische Gewerbezeitung. 1892. Nr. 5.
Bemalte Möbel aus dem bayerischen Hochgebirge. Von Stockbauer. — Bayerisches Gewerbemuseum. — Aus dem Gewerbeleben.

Christliches Kunstblatt. 1892. Nr. 3.
Ein Kreuzbild aus Barbarossas Zeit. — Ueber zwei neueste Vorschläge für evangelischen Kirchenbau. — Weitere alte Wandmalereien der Frauenkirche zu Memmingen. — Raffaels erste Arbeiten.

Kunst für Alle. 1892. Heft 12.
Die deutschen Radirungen der Neuzeit. Von J. E. Wessely.

Mitteilungen des k. k. österreich. Museums für Kunst und Industrie. 1892. Heft 3.
Ueber Freiheit und Gesetzmäßigkeit der kirchlichen Kunstformen. Von H. Swoboda. — Ueber den Einfluss der Naturliebe auf die Entwickelung des Florentiner Reliefornamentes im 15. Jahrhundert. Von J. Folnesics.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1892. Heft 12.
Ueber einige verschollene Werke Hans Holbeins des Aelteren. Von Max Lehrs. — Heiltumbücher und Goldschmiedekunst. Von Marc Rosenberg. — Aachener Goldschmiede. Von Steph. Beissel. — Mittelalterliche polychromirte Holzstatuette mit Metall-, Email- und Krystallschmuck aus Kloster Oesede. Von Ettmann.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Heugasse 58. — KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 20. 31. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

HANS HOLBEINS D. J. SOGENANNTES SELBSTBILDNIS IN BASEL.

Es sind jetzt ungefähr sieben Jahre, dass ich *Ad. Bayersdorfer* einmal in Schleisheim aufsuchte. Im Gespräche erwähnte er, er glaube nicht, dass das sog. Selbstbildnis Holbeins in Basel thatsächlich die Züge des berühmten Künstlers zeige, sondern die irgend eines Unbekannten. Bayersdorfer führte einige Stützpunkte für diese Ansicht an, die mir nicht ohne Belang zu sein scheinen. Gelegentlich eines Kollegs über Hans Holbein fiel mir jener Ausspruch des bekannten Kunsthistorikers ein und ich untersuchte nun meinerseits die Frage. Da ich nicht weiß, ob Ad. Bayersdorfer seine Hypothese während der verflossenen Jahre öffentlich ausgesprochen hat, ich meinerseits selbständig die Angelegenheit geprüft habe, so veröffentliche ich hiermit die Ergebnisse derselben unter Betonung der Autorschaft Ad. Bayersdorfers hinsichtlich des Gedankens. Hoffentlich wird jener auch nun seinerseits seine Gründe gelegentlich publiziren.

Janitschek sagt — ohne weitere Begründung — über das betreffende Bild „. . . wird gerne als das Selbstbildnis des jungen Künstlers betrachtet, ohne dass die Züge mit den späteren verbürgten Selbstbildnissen in Einklang gebracht werden könnten“ (Gesch. der deutschen Malerei, S. 456).

Meine Untersuchung beruht einerseits auf der Kenntnis der bez. Originale in Augsburg, Basel, Berlin und Florenz, andererseits, und jetzt hauptsächlich auf der der Braunschen Photographien nach jenen und der Abbildung des vierzehnjährigen Hans in *Woltmanns* Monographie. Endlich liegen mir zwei gestochene und geschnittene Kopien des Augsburger Bildes vor.

Woltmann sagt über das Baseler Bild: „. . . sei auch Holbeins eigenes Porträt im Baseler Museum erwähnt, die schöne farbige Stiftzeichnung, die etwa in dieselbe Zeit (d. h. ca. 1520) fallen mag. In einfacher grauer Schaube mit schwarzem Sammetbesatz, in rotem Barett mit breitem Rande, bartlos mit schlichtem, nussbraunem Haar erscheint der Künstler vor uns. Mit den Bildnissen aus dem Knabenalter in Augsburg und Berlin ist sichtliche Ähnlichkeit vorhanden, aber es spricht sich nun die volle geistige Reife in dem edel geformten Antlitz aus. Ein wohlthuendes Gleichgewicht des Wesens herrscht in den Zügen, bewusst und freimütig schaut der Maler in die Welt hinaus, aber durch die Art, wie sich die unteren Augenlider emporziehen, gesellt sich der Klarheit des Blickes ein Ausdruck weicheren Empfindens bei. Ein leiser ironischer Zug scheint um den Mund zu spielen, und es ist, als wolle ein Schatten die freie Stirne überfliegen, aber Thatkraft und lebensfrohe Frische scheuchen ihn zurück. Das ist Hans Holbein“.

Der *Gesamterscheinung* des Baseler Bildes, der Zeichnung in Berlin, des Augsburger und des Florentiner Porträts nach erblicken wir in dem ersteren ein *längliches, schmales*, in den drei letzteren ein *kurzes, breites* Gesicht. Behalten wir im Auge, dass das Baseler Bild teilweise verwischt, der Berliner Handriss zum Teil nachgezogen, das Gemälde in Florenz nicht völlig intakt ist, so ergeben sich dennoch *außer jenem Gesamteindrucke* folgende gravirende Unterschiede:

Auf den Berliner und Florentiner Porträts stehen

die *Stirnknochen* weit auseinander. Die Stirn ist breit. Auf dem Bilde in Basel ist die Stirnbildung eine schmälere und spitzere. Nehmen wir selbst an, dass das Licht auf dem Florentiner Bilde, wie auf dem Baseler, weiter nach links gelegt worden wäre, so würde die Formation der Stirn auf dem ersteren sich wohl ein wenig der des letzteren nähern, aber ihr niemals gleichkommen können. Der Jochbogen tritt auf dem Kinderbildnis, wie auf dem in Florenz weit stärker heraus, ebenso der obere und untere Jochbeinmuskel. Ferner, um bei der Wangenbildung zu bleiben, ist der Aufheber der Oberlippe und des Nasenflügels, sowie der Zusammenpresser der Nase auf dem Florentiner Bildnisse sehr energisch ausgebildet. Diese Muskeln können zwar durch eine spätere Fettpolsterung schärfer hervortreten, müssen aber von Anfang an ohne jeden Zweifel stärker ausgeprägt gewesen sein, als sie auf dem Antlitze des Mannes, den das Baseler Bildnis zeigt, zu sehen sind. Hier sehen wir einen nur wenig hervortretenden Backenknochen, der Schläfenmuskel ist so gut wie gar nicht bemerkbar und die unteren dort durch das energische Zusammenpressen des Mundes ausgearbeiteten Backenmuskeln treten hier ebenfalls nur sehr wenig zu Tage. Genug, wir haben eine ganz flache Wange, wie sie Holbein nach dem Florentiner Bildnis zu schließen, aus rein anatomischen Gründen niemals besessen haben kann. Anerkennen wir auch die Verwischung in der Zeichnung des Unterkieferknochens auf dem Baseler Porträt, so können wir, im Einklange mit der Bildung der Kaumuskeln etc., dennoch eine viel breitere Ausladung der Kinnlade auf dem Augsburger und Florentiner Bildnisse konstatiren, als auf dem Baseler.

Beobachten wir den dritten Punkt, an dem bekanntlich das Skelett im Kopfe fast unverhüllt heraustritt: *die Nase*, so ist ebenfalls eine äußerst auffallende Differenz zwischen dem Bildnisse des Knaben, des jungen und des gereiften Mannes festzustellen, die aber ohne weitere Widerrede nicht auf den Altersunterschied, sondern auf den verschiedenen Knochenbau zurückzuführen ist.

Auf dem Augsburger und Florentiner Bildnisse erblicken wir eine kurze breite, am Knorpelansatz etwas eingesenkte Nase, die an der Spitze breit ausläuft, deren Erhebung keine sehr hohe ist, deren Nasenloch kurz, deren Flügel stark auf- und eingezogen und auf der endlich die Merkfalte entschieden ausgeprägt ist. Und zwar, ich wiederhole es, sowohl auf dem Kinderbildnisse, als auch auf dem des 45 jährigen Mannes. Auf dem Baseler Bilde ist dagegen eine schmale, lange und ziemlich spitz zulaufende Nase mit einer leichten Erhöhung in der Mitte gezeichnet. Die Nasenspitze senkt sich weiter nach vorne, das Nasenloch ist länger und gleichmäßiger, der Nasenflügel ist flach und die Nasenhöhe ist vertikal eine beträchtlichere. Die ganze Nase stimmt in keiner Einzelheit mit der auf den verbürgten Bildnissen Holbeins überein, weder mit dem des Knabens, noch mit dem des Mannes. Denn auch die Merkfalte, die dem vierzehnjährigen Jungen bereits einen sinnigen Ausdruck verleiht, mangelt.

Die *Bildung des Auges* ist ferner eine verschiedene. Die Augenbrauen auf den Augsburger und Florentiner Porträts gehen von der Nasenwurzel in einen spitzen Winkel empor, um dann in der Mitte auffallend aufgezogen zu werden und scharf abzufallen. Der Augendeckel deckt das Auge in der *Mitte* und das untere Lid ist unten rechts resp. links weit ausgezogen. Auf dem Baseler Bilde hingegen legen sich die Falten des Augendeckels in der Mitte gerade und decken *außen*, das untere Lid ist in der Mitte eingesattelt und läuft dann spitz aus, d. h. Augenschnitt, Augenfalten und Augenbraue sind total anders gebildet.

Am auffallendsten ist die Bildung des *Mundes*. Aber in diesem Falle müssen wir sehr vorsichtig sein; denn die Pressung der Lippen kann gar zu leicht die Formation des Mundes verändern. Immerhin sind namentlich im Zusammenhange mit den bisher beobachteten Verschiedenheiten die Unterschiede zwischen dem Baseler Bilde einerseits und zwischen denen zu Berlin und Florenz andererseits so bezeichnende, dass wir sie unter Beobachtung jener Klausel trotzdem zur Beweisführung heranziehen dürfen.

Die Oberlippe auf den letzteren Porträts ist auf den beiden Seiten lang, schmal und spitz zulaufend, in der Mitte ist sie — auf dem Kinderbildnisse kaum sichtbar — wie eingeschnitten. Die Unterlippe hängt in der Mitte und läuft dann ebenfalls lang und spitz in den Mundwinkel aus.

Das Baseler Bild weist dagegen einen kleineren Mund mit kürzer geschnittenen Lippen auf; die Unterlippe ist weniger voll und hängt nicht.

Das *Kinn* endlich ist auf den Augsburger und Florentiner Bildnissen ein auffallend kurzes und weniger vorstehendes, als auf dem zu Basel.

Nehmen wir auch an, und wir müssen es, wie bereits gesagt, dass sämtliche Porträts nicht intakt sind, so bleiben dennoch so viele auf der Anatomie des Kopfes beruhende Verschiedenheiten bestehen, dass sie meiner Ansicht nach genügen, um das an-

gebliche Selbstbildnis Hans Holbeins d. j. in Basel endgültig aus der Liste der Selbstporträts dieses Künstlers zu streichen.

Bern, Februar 1892. *BERTHOLD HAENDCKE.*

NEUE PHOTOGRAPHIEN AUS FLORENZ UND BRÜGGE.[1]

In ihrem jetzt schon Jahrzehnte lang fortgesetzten Bestreben, das kunsthistorische Studienmaterial planmäßig zu erweitern und zu vervollständigen, hat die Firma Braun einen neuen Schritt gethan, indem sie die große Gemäldesammlung des Palazzo Pitti und den höchst merkwürdigen, wenn auch nur wenige Nummern umfassenden, Kunstbesitz des Johannisspitals zu Brügge ihren Verlagswerken angereiht hat. Dass beide Veröffentlichungen technisch auf der Höhe stehen und allen Anforderungen genügen, ist selbstverständlich. Aus der Galerie Pitti sind etwa 190 Gemälde zur Aufnahme gelangt: wie nicht anders zu erwarten, liegt der Schwerpunkt bei den Italienern des 16. Jahrhunderts, denen sich eine kleine Anzahl des 15., z. B. Botticelli, Ghirlandajo, die beiden Lippi und andere, einige Spanier und Niederländer, namentlich treffliche Rubens und van Dyck, anschließen. Nicht die Hälfte der in der Galerie befindlichen Bilder ist reproduzirt worden, aber im großen und ganzen fehlt keines von denen, an die jeder Kunstfreund denkt, sobald der Name Pitti genannt wird. Die zwölf Raffaels, die Andrea del Sarto, die Tizian, die Fra Bartolommeo, Perugino's Grablegung, Fra Sebastiano's heilige Agathe, und so manche andere liegen in tadellosen Aufnahmen vor. Viele davon, z. B. del Sarto's Kreuzabnahme, die Madonna della Sedia, Bronzino's heilige Familie in wunderschöner Wiedergabe aller Einzelheiten bei weichster und harmonischer Modellirung. Wie bei manchen früheren Publikationen so ist auch diesem Galeriewerke ein begleitender Text von Professor *Adolf Venturi* beigegeben: außer erläuternden, meist sehr anschaulichen Beschreibungen der Gemälde, giebt er kurze Notizen über die Feststellungen der neueren Kritik, eine wertvolle Beigabe zu dem Galeriewerk selbst.

Auf einem ganz anderen, aber für die Geschichte der niederländischen Malerei hochwichtigen Gebiete bewegt sich die in diesen Tagen zur Ausgabe gelangte Sammlung aus dem Johannisspital in Brügge. Hier finden sich die meisten sicheren und datirten Werke Hans Memlings, eines der begabtesten und auch für uns Moderne noch anziehenden Meister des 15. Jahrhunderts, in dem die altflandrische Schule ihren letzten Höhepunkt erreichte. Die beiden Triptychen von 1479, das mit der Verlobung der heiligen Katharina und das noch bedeutendere mit der Anbetung der Könige, der mit Recht so berühmte Schrein der heiligen Ursula mit seinen sechs reizenden Legendendarstellungen von miniaturartiger Feinheit sind trefflich wiedergegeben. Ebenso gut sind die Bildnisse von Martin Nieuwenhove und der Tochter Moreels, der sogenannten Sibylla Sambetha. Eine äußerst dankenswerte Zugabe zu der Publikation über das Johannisspital ist die vortreffliche Aufnahme eines noch nicht genügend bekannten Hauptwerkes aus Michel Angelo's Jugendzeit: der Madonna dei Moscheroni in der Liebfrauenkirche zu Brügge.

Das wenige hier Gesagte wird genügen, um zu beweisen, dass auch diese neuesten Veröffentlichungen der Firma Braun sich würdig den vielen früheren anreihen und das Kunstfreunden und Forschern zur Verfügung stehende Studienmaterial in willkommener Weise wieder bereichern.

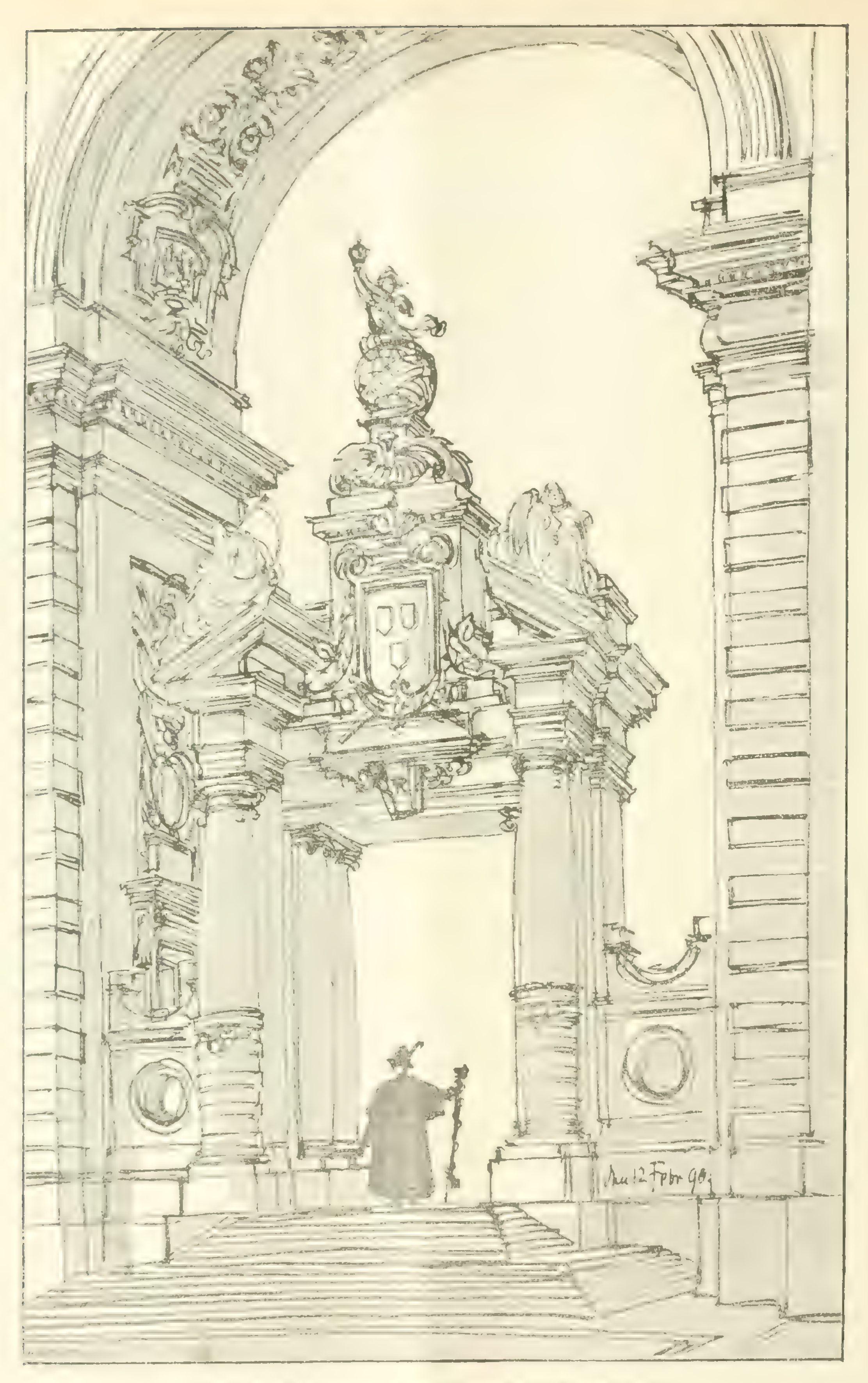
C. RULAND.

1) *Ad. Braun & Co., Die Gemäldegalerie des Palazzo Pitti,* 192 Blatt in unveränderlichem Kohledruck, nebst erläuterndem Text von Prof. Ad. Venturi in Rom. — *Die Gemälde des Johannisspitals in Brügge.* 21 Blatt desgleichen.

KUNSTLITTERATUR.

Otto Rieth, *Architekturskizzen.* 120 Handzeichnungen. Berlin, 1891. G. Siemens. 4.

Schon beim ersten Durchsehen des elegant ausgestatteten Skizzenbuchs bekamen wir den Eindruck, dass dasselbe von einem gerade für dieses Genre hochbegabten Manne herrührt. Das frische, unmittelbare, oft phantastisch Skizzenhafte macht den Wunsch rege, etwas genauer, als diese Zeichnungen es gestatten, in die Gedankenwerkstatt des Künstlers zu blicken. Das Ringen dieser kleinen Welt zum Ausdruck zu bringen, hat auf den zehn Dutzend Blättern gewiss nur eine schwache Verwirklichung gefunden. Wir müssen dem Künstler die wilde Phantasie, die flüchtige Nervosität in seiner Arbeit nachsehen, wenn wir uns auf seinen Standpunkt stellen, den er in einem prägnant gehaltenen, kurzen Vorwort kennzeichnet. so sehr wir den Wunsch nach größerer Ausführlichkeit bei vielen Blättern empfinden. Rieth erklärt uns, dass es eigentlich perspektivische Freihandzeichenübungen für seine eigene Person, die ohne alle Nebenabsicht entstanden, sind, die er hier gesammelt herausgiebt, und zwar haben ihn besonders die Handzeichnungen italienischer Architekten der Renaissance zu diesem Zweige der Schulung, der leider fast ganz erstorben ist, gedrängt. Aber nicht bloß die Architektur, auch die menschlichen Körperformen, die er gleich jenen Künstlern in dekorativer Weise mit viel Glück allerorten plastisch und als Wandgemälde in seinen phantasievollen Werken anbringt, beherrscht Rieth in einem bei seinen Fachgenossen seltenen Grade. Von größtem Interesse sind die Konkurrenzentwürfe für das Kaiser



Aus: [illegible] Verlag von G. Siemens, Berlin.

Wilhelmdenkmal, besonders die Skizze zu dem monumentalen plastischen Werk des Heldenkaisers, das, zu den Wolken ragend, freilich nur als ein schöner Künstlertraum für immer in der Mappe schlummern wird. Wir zweifeln nicht, dass Rieth mit seiner Publikation in Fachkreisen die beabsichtigte Wirkung erreicht, dass in immer mehr ausgebildeter Weise der Phantasievolle der Divination, wann immer sie ihn überkommt, Ausdruck leihen wird, wenn damit auch nur ein Blatt mehr für die Mappe geschaffen würde; gewiss wird mit dieser freien Art des Entwerfens, die nicht gehemmt ist durch Rücksichten auf Geldmittel u. s. w., doktrinäre Handwerksmäßigkeit und Schulmeisterei im schlechten Sinne am sichersten beseitigt. Die Widmung des Werkes hat Paul Wallot angenommen, was auch keine schlechte Empfehlung ist. Einen Wunsch in Bezug auf die redaktionelle Seite des Buches möchten wir gerne bei einer eventuellen Neuauflage berücksichtigt finden: einen Index über die Tafeln und Numerirung derselben. Es sind so gut wie gar keine Anhaltspunkte vorhanden, um irgend ein Blatt von Interesse zu finden; dieser Übelstand lässt sich ja leicht beheben.

RUD. BÖCK.

TODESFÄLLE.

*** *Der Architekt Friedrich Otto Schulze,* der sich seit etwa zwanzig Jahren in Italien aufhielt und von da für deutsche Architektur- und Kunstzeitschriften, darunter auch für die „Zeitschrift für bildende Kunst“ und die „Kunstchronik“ zahlreiche Beiträge, zumeist mit eigenen, vortrefflichen Zeichnungen geliefert hat, ist anfangs März in Lugano gestorben. Er war ein Schüler Gottfried Sempers.

*** *Der französische Bronzewarenfabrikant François Barbedienne* ist am 21. März im 82. Lebensjahre zu Paris gestorben.

x. *L. Clericus,* als Schriftsteller auf dem Gebiete des Kunstgewerbes, der Heraldik und Numismatik bekannt, zuletzt Sekretär des Kunstgewerbevereins in Magdeburg und Herausgeber der „Pallas“, ist anfangs März verstorben.

NEKROLOGE.

K. F. Deiker †. Am 19. März hat der Tod wieder einen hervorragenden Düsseldorfer Künstler, den Tiermaler *Karl Friedrich Deiker,* uns entrissen. Er ist, wie sein älterer Bruder, der ihn überlebende Tiermaler Johann Deiker, in Wetzlar am 3. April 1836 geboren, hat also sein 56. Lebensjahr noch nicht vollendet. Den ersten Unterricht in der Kunst erhielt der Verstorbene in Hanau, wo er im Alter von 16 Jahren die dortige Zeichenakademie besuchte. Er bildete sich von Anfang an zum Tiermaler aus, wozu er die meiste Neigung und Begabung zeigte. Im Jahre 1858 ging Deiker nach Karlsruhe. Er wurde der Schüler von J. W. Schirmer und malte sein erstes großes Bild „Angeschossener Hirsch, von drei Schweißhunden verbellt“, das der Großherzog von Baden ankaufte. Ein zweites, größeres und bedeutenderes Bild malte er nach einer im folgenden Jahre unternommenen Studienreise, eine „Sauhatz“; es gelangte in den Besitz des Großfürsten Michael von Russland. Eine ähnliche Darstellung malte Deiker für den Markgrafen Max von Baden. Von 1861 bis 1864 unterhielt der Verstorbene sein eigenes Atelier in Karlsruhe und vollendete einige weitere größere Bilder, die seinen Ruhm als eines hervorragenden deutschen Tiermalers begründeten. Die bedeutendsten sind „Hetzjagd auf einen Edelhirsch“, „Parforcejagd“, „Kämpfende Hirsche“ und eine Reihe kleinerer, lebensvoller Jagdbilder und anderer Tierstücke. Im Jahre 1864 kam Deiker nach Düsseldorf, wo er sich dauernd niederließ und einen Hausstand gründete, indem er die Tochter des (im vorigen Jahre verstorbenen) Landschaftsmalers Karl Hilgers heiratete. Hier entstand u. a. seine berühmte lebensgroße Saujagd, welche das Museum Wallraf-Richartz in Köln besitzt, und eine ganze Reihe der bedeutendsten Schilderungen aus dem Jagd- und Tierleben. Ausgezeichnet sind auch seine Zeichnungen für das „Album für Jäger und Jagdliebhaber“ und die Aquarelle für das im Farbendruck erschienene Werk „Der Hund und seine Jagd“, zu der Adolf und Karl Müller den Text schrieben. K. F. Deiker war sehr produktiv, ein ungemein fleißiger Künstler. Er lieferte auch viele treffliche Zeichnungen für die illustrirten Journale, die seine Mitarbeiterschaft sehr schätzten. Als Mensch war er eine schlichte, biedere, liebenswürdige Erscheinung, für seine Familie arbeitete er unermüdlich in treuester Sorge. Sein Verlust wird allgemein tief beklagt. (Köln. Ztg.)

Am 13. Februar d. J. verstarb in *Rom* im Alter von noch nicht 30 Jahren *Dr. Natale Baldoria,* Konservator in der Abteilung für die alte Kunst im italienischen Unterrichtsministerium. Die Kunstwissenschaft verliert in ihm ohne Frage einen ihrer begabtesten und tüchtigsten Vertreter aus der jüngeren Generation; die italienische Kunstverwaltung einen Beamten, der mit Begeisterung und Aufopferung und eindringender Sachkenntnis seinen Beruf erfüllte. Auf der Grundlage einer umfassenden und gründlichen Bildung begann er, ein Sohn des gelehrten Padua, zuerst neben seiner Berufsthätigkeit als Gymnasiallehrer seine kunstwissenschaftlichen Studien, die sich vorwiegend auf dem Gebiete der altchristlichen Kunst bewegten. Durch seine Berufung in das Ministerium war es ihm vergönnt, sich ganz dem Studium der Kunst und der Sorge für die Erhaltung der Denkmäler zu widmen. Der fast leidenschaftliche Eifer, mit dem er seine Aufgaben als Beamter erfüllte und seine kunstgeschichtlichen Studien betrieb, die sich bald auf das gesamte Gebiet der italienischen Kunst ausdehnten, ohne seiner schwachen Gesundheit die nötige Pflege zu gönnen, hat leider dazu beigetragen, sein frühzeitiges Ende herbeizuführen. Sein liebenswürdiger, kindlicher Charakter, die unermüdliche Bereitwilligkeit, mit der er seine Kenntnisse und seine Arbeitskraft allen zur Verfügung stellte, hat jeden seiner Bekannten ihm zum warmen Freunde gemacht. Seine wichtigsten Arbeiten hat Baldoria im Archivio storico dell' Arte, das an ihm einen eifrigen und thätigen Mitarbeiter und Förderer besaß, veröffentlicht. Unter seinen Aufsätzen sind hervorzuheben; „La madonna lattante nel medio evo“ (Archivio Veneto); „Un avorio del Museo Vaticano. Studio iconografico (Archivio stor. d. Arte, 1888); „I Monumenti di S. Gimignano“ (Archivio stor. d. Arte, 1889); „Andrea Briosco ed Alessandro Leopardi architetti. La Chiesa di S. Giustina in Padova“ (Archivio stor. d. Arte, 1891). — In den letzten Monaten seines arbeits- und entsagungsreichen Lebens war er vornehmlich mit der Ausarbeitung von Beiträgen für eine neue Auflage des Cicerone beschäftigt, zu der ihm vom Herausgeber der ehrenvolle Auftrag zu teil geworden war. Das Geschick hat es ihm nicht vergönnt, seine wissenschaftlichen Kräfte zur vollständigen Ausbildung und die Früchte seiner Studien zur Reife bringen zu können. Wenn auch die wissenschaftliche Bedeutung seiner Person vor allem in dem beruhte, was er versprach, was er an Kenntnissen und Forschungsmaterial für spätere Leistungen vorbereitet hatte, so werden doch die Arbeiten, die er zum Abschluss bringen durfte, durch die er die Wissenschaft und ihre Pflege in Ita-

len namhaft gefördert hat, ihm ein ehrenvolles Andenken in der Geschichte der Wissenschaft sichern. *P. K.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

— *Die Diefenbachausstellung im österreichischen Kunstverein.* Der Künstler, dessen eigentümliche Lebensweise sattsam bekannt ist, hat seine zuletzt in der „Löwengrube“ zu München ausgestellte Sammlung von Visions- und Phantasiegemälden, Skizzen und Studien nunmehr auch dem Wiener Publikum vorgeführt und im Annex der Ausstellung zugleich sein Atelier aufgeschlagen, wo er in seinem Büßergewande rüstig an der Arbeit sitzt. Wenn wir hier lediglich die ausgestellten Werke in Betracht ziehen, so ist zu sagen, dass sich in ihnen ein eigentümliches Traumleben mit ausgesprochen subjektiven Empfindungen offenbart, eine Welt des Pessimismus, in der Entbehrung und Duldung den Wellenschlag des Daseins bilden. Überall finden wir den Künstler selbst als modernen Buddha durch die Szenerien wandeln, und wiederholt taucht in visionärer Erscheinung das Bild des Gekreuzigten auf — als Gleichnis der Duldung für den müden Erdenwanderer. Die christlich-religiöse Grundstimmung wird in den verschiedenen Vorwürfen durch die Episoden der „Kindesliebe“ meist in sinniger Weise gesteigert; nur fehlt in allen Bildern das eigentlich christliche Vorbild der Kindesliebe, das sich in der Madonna verkörpert. Dieser Mangel des Weiblichen stimmt den Eindruck oft ins Herbe. Die beiden hübschen Knaben, die Söhne des Künstlers, ebenfalls angethan mit dem Bußhemde, erregen in dieser haltlosen Traumwelt, in der sie ihr Vater herumführt, eher Mitleid als Bewunderung. Visions- und Phantasiebilder haben wohl auch andere als Diefenbach gemalt, so *Gab. Max* etc.; diese Künstler stellten sich aber objektiver zu ihrer idealen Welt und sind mit ihren technischen Mitteln Diefenbach weit überlegen. Es ist bei den meisten Bildern wohl anzuerkennen, dass sie von starker Phantasie konzipirt wurden, dass dem Künstler auch gewisse malerische Effektmittel geläufig sind, namentlich in der Landschaft, aber zur Ausgestaltung der exakten Form reicht sein Können nicht immer aus. Die ausgestellten Bilder sind freilich in der Ausführung sehr ungleich und vieles ist geradezu unfertig. Als Stimmungsbilder von guter Gesamtwirkung ragen aus allen die beiden Visionsgemälde mit dem „Gekreuzigten“ hervor; auch der kolossale Christuskopf, der übrigens Erinnerungen an Carlo Dolce und Gab. Max wachruft, kann als tüchtige Leistung verzeichnet werden, wogegen der „Abendfrieden im Atelier Diefenbachs“ und der „Irrlichtzauber“ die bedenklichsten Schwächen, besonders in der Zeichnung zeigen. Ganz Treffliches findet sich dagegen unter den zahlreichen Studien, Porträten etc., worin sich der Künstler auch als schätzenswerter Aquarellist offenbart. — Im Anschlusse an die Werke Diefenbachs begegnen uns in der Ausstellung noch ca. 100 Tuschebilder zu Heinrich Heines „Buch der Lieder“ von Ferd. Stahl in Berlin. Die Kompositionen sind im Gegensatze zu jenen Paul Thumanns durchweg realistisch-malerisch gehalten und der Künstler hat vor allem durch Stimmung den mitunter ziemlich verschleierten poetischen Motiven gerecht zu werden gesucht, was ihm indes mehr bei den gruslichen Nachtbildern der Liebe als bei den heiter ausgelassenen, sinnlichen Vorwürfen gelungen ist. Hie und da wären wohl festere Formen und ein plastischeres Heraustreten des Figürlichen am Platze gewesen. Unter den Bildern der „diversen anderen Meister“ sind die vier größeren Aquarelle von *Hugo Knorr*, dem liebenswürdigen Maler der „Mondscheinbilder“, mit besonderem Lobe zu erwähnen; es sind zumeist Strandbilder von vortrefflicher Stimmung und sorgfältigster Durchführung, die eigentlich einen Ehrenplatz in der Aquarellausstellung verdient hätten.

Im Kunstgewerbemuseum zu Berlin ist auf der oberen Galerie bei den Neuerwerbungen ausgestellt eine Sammlung von Arbeiten des französischen *Medailleurs Louis Oscar Roty*, die in Frankreich selbst als die ausgezeichnetsten modernen Arbeiten auf diesem Gebiete gelten. Es sind Medaillen und Bronzetäfelchen in der Art der alten Plaketten, teils geprägt, teils gegossen, mit Porträts und symbolischen Darstellungen. Die Sammlung ist für das Museum von dem Künstler zusammengestellt und vom Kultusministerium erworben, um der heimischen Kunst auf diesem Gebiete wertvolle Anregungen zu geben. — Ausgestellt sind ferner zwei Decken in Seidenstickerei von Frl. *Lucy du Bois-Reymond* mit sehr zierlich gezeichnetem Blütenwerk.

** *Für die städtische Gemäldegalerie in Düsseldorf* sind die Landschaften „Teich bei Gewitterstimmung“ von *Gilbert v. Canal* und „Motiv bei Genzano“ von *Albert Flamm* und ein Tierstück „Karrenhunde im Streit“ von *K. F. Deiker* ein 1868 gemaltes Bild, angekauft worden.

y. *Der Kunstverein für Böhmen* in Prag (Rudolphinum) hat das neueste Gemälde von *Gabriel Max*, „Die Seherin von Prevorst“, für die Gemäldegalerie des Rudolphinums erworben.

DENKMÄLER.

*** *Denkmälerchronik.* Bei der Preisbewerbung um ein Denkmal für Kaiser *Wilhelm I.* und den Fürsten *Bismarck* in *Ruhrort* hat den ersten Preis von 3000 M. Bildhauer *Eberlein* in Berlin, den zweiten (2000 M.) Bildhauer *Meisen* in München, den dritten (1000 M.) Bildhauer *Stöckmann* in Karlsruhe erhalten. Eberleins Entwurf zeigt, wie das Centralblatt der Bauverwaltung mitteilt, einen Obelisken, auf ihm die Kaiserkrone, über der ein Adler seine Schwingen breitet. In halber Höhe des Obelisken schwebt die Siegesgöttin und hält einen Kranz über dem Haupte des Kaisers. Dieser steht auf den Stufen des Unterbaues und hört die Verlesung der Kaiserproklamation durch den einige Stufen tiefer stehenden Kanzler an. Zu beiden Seiten des Unterbaues sitzen die Geschichte und der bewaffnete Frieden, vorn hält ein Löwe mit der Tatze die Friedenspalme. — Am 22. März ist in Schönberg bei Berlin ein Denkmal Kaiser *Wilhelms I.* enthüllt worden, das nach einem Modelle des Bildhauers *Felix Görling* von Gladenbeck & Sohn in Bronze gegossen worden ist. Es besteht aus einer überlebensgroßen Statue des Kaisers in Generalsuniform mit zurückgeschlagenem Mantel, die sich auf einem Sockel von rotem Granit erhebt.

*** *Mit der Ausführung eines Denkmals für den Feldmarschall Blücher*, das in *Caub* am Rhein zur Erinnerung an den Rheinübergang in der Neujahrsnacht von 1814 errichtet werden soll, ist durch Beschluss des Komitees vom 14. März der Bildhauer Professor *Fritz Schaper* in Berlin auf Grund einer Modellskizze, die den unbedingten Beifall der Komiteemitglieder gefunden hat, beauftragt worden. Bis jetzt sind 32000 M. an Beiträgen für das Denkmal eingelaufen.

=tt. *Baden-Baden.* Der hiesige Bürgerausschuss bewilligte für ein von der Stadtgemeinde in unseren Promenaden zu errichtendes Denkmal der deutschen Kaiserin Augusta den Betrag von 20000 M. Professor *Kopf* in Rom wird das aus einer Büste der Kaiserin in weißem Marmor herzustellende Denkmal modelliren und ausführen

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

* *Von der Berliner Kunstakademie.* Das diesjährige Stipendium der Michael Beer-Stiftung im Betrage von 2250 M. zu einem achtmonatlichen Aufenthalte in Italien ist dem Bildhauer *Kumm* zuerkannt worden. Der Gegenstand des Preisbewerbes, an dem sich fünf Künstler beteiligten, war ein Relief: „Werkleute beim Bau der Pyramiden".

* *Ein figurenreiches Gouachebild von Adolf Menzel,* das der Meister erst kürzlich vollendet hat und das in seiner malerischen Ausführung wie in der scharfen Charakteristik der Figuren und alles Beiwerks von einer staunenswerten Frische des Geistes und Sicherheit der Hand zeugt, ist für 21000 M. an einen Berliner Bankier verkauft worden. Er führt den Titel „Auf der Fahrt durch schöne Natur" und stellt das Innere eines österreichischen Eisenbahnwagens zweiter Klasse, eines sog. Durchgangswagens, mit seinen Insassen dar, die teils mit Entzücken zu dem Coupéfenster hinausblicken, teils die „Fahrt durch schöne Natur" zur Entrüstung der Naturenthusiasten verschlafen.

* *Über die angebliche Auffindung einer verschollenen Madonna Raffaels aus dem Jahre 1508* macht ein Herr Friedrich Steinchen in der deutschen St. Petersburger Zeitung einige Mitteilungen, die wir hier kurz verzeichnen, um etwa Sachkundige zur Prüfung der mysteriösen Geschichte anzuregen. Es soll sich um ein Madonnenbild handeln, das Raffael für einige Edelleute in Siena gemalt habe und das unter dem Namen der „Madonna da Siena" eine Zeitlang bekannt gewesen sei. Es befand sich im Besitze eines Petersburger Antiquitätenhändlers, der es aus einer an Kunstschätzen reichen Sammlung erworben haben will. Von ihm hat es Herr Steinchen angekauft. Das Bild ist 1,65 m hoch und 1,20 m breit und von Holz auf Leinwand übertragen. Weitere Beweise für seine Behauptung hat der glückliche Entdecker noch nicht beigebracht.

AUKTIONEN.

Frankfurter Kunstauktion. Am 20. April und folgende Tage versteigert die Firma *Rudolf Bangel* in Frankfurt a/M eine Sammlung von Kupferstichen, Radirungen und Holzschnitten aller Schulen, eine Auswahl Ornamentstiche, ferner Bücher, Kupferwerke und einige seltene Handzeichnungen. Der Katalog umfasst 1205 Nummern und hat einige Tafeln mit Abbildungen, zum Teil in Farbendruck. Es sind dargestellt: Nr. 15 Anonymer Meister, Der heil. Antonius von zwei Pilgern verehrt; Nr. 36 Der heil. Antonius mit alter Kolorirung; Nr. 154 H. Burgkmair, Der Tod als Würger, Nr. 355 Tarokkartenblatt; Nr. 416 Isr. v. Mecken, Der Schmerzensmann zwischen Engeln; Nr. 460 Meister W, Lautenspielerin mit Papagei; Nr. 461 Monogramm ist HP. F. Nackte Frauen; Nr. 528 J. U. Pilgrim, Alcyon und sein Sohn; Nr. 680 Robetta, Herkules die Hydra tötend; Nr. 891 Mich. Blondius, Einfassung, Nr. 1001 Onnerad, Titel eines Musterbuchs; Nr. 1079 Dürer, Wappen der Familie Rehm; Nr. 1096 Zeichnung eines Wappens mit Landsknechten als Schildhalter.

ZEITSCHRIFTEN.

Formenschatz. 1892. Nr. 2 u. 3.
Taf. 17. Sogenannter Eros des Praxiteles. — Taf. 18. David. Von Andrea del Verrocchio. — Taf. 19. Altar, dreiteilig. Von Michael Pacher. — Taf. 20. Die heilige Familie. Von Albrecht Dürer. — Taf. 21. Die Poesie. Von Raffael Santi. — Taf. 22. Entwurf zu einem auferstehenden Christus. Von Michelangelo-Buonarroti. — Taf. 23. Venus, Cupido und Satyr. Von Luca Giordano. — Taf. 24. Geschnitzte Decke in Florenz. Von Matteo Segaloni. — Taf. 25. Ein Blatt aus der Folge der „Fonds de coupes". Von Androuet de Cerceau. — Taf. 26. Brauner Ledereinband aus dem Jahre 1548. — Taf. 27. Deutsche Silberarbeiten des 16. Jahrhunderts. — Taf. 28 u. 29. Sogen. Wittelsbacher Brunnen in München. Von Peter Candid. — Taf. 30. Entwürfe zu Uhrenständern. Von Daniel Marot. — Taf. 31. Die Steinigung des heiligen Stephanus. Von Giovanni Domenico Tiepolo. — Taf. 32. Persischer Teppich aus dem 17. oder 18. Jahrhundert. — Taf. 33. Hauptportal des Domes San Petronio in Bologna. Von Jacopo della Quercia. — Taf. 34. Kindliche Bronzestatue. Von Donatello. — Taf. 35. Silberne Einbanddecke. 16. Jahrhundert. — Taf. 36. Holzrelief, den Tod der Maria darstellend. — Taf. 37. Cherub. Von Albrecht Dürer. — Taf. 38. Fischzug Petri. Von Raffael Santi. — Taf. 39. Männliche Figur von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Von Michelangelo-Buonarroti. — Taf. 40. Titelblatt zu den Vorlagen für Goldschmiede. Von Hans Hirtz. — Taf. 41 u. 42. Zwei Ansichten des sogen. Wittelsbacher Brunnens in München. Von Peter Candid. — Taf. 43. Schreibtisch, Stil Louis XIV. um 1680—1710. — Taf. 44. Ansicht eines Bibliotheksaales. Von Daniel Marot. — Taf. 45. Entwurf zu einem eisernen Gartenthor. Von Caillouet. — Taf. 46. Entwürfe zu Rahmen. Von Lalonde. — Taf. 47. Entwurf zu einer Vase Stil Louis XVI. Von Gille-Paul Cauvet. — Taf. 48. Zwei schwebende Genien. Von Pierre-Paul Prudhon.

Gewerbehalle. 1892. Lief. 4.
Taf. 25. Spätgotischer Schrank von dem Ulmer Meister Jorg Syrlin. — Taf. 26. Firmaschild in Schmiedeeisen. Entworfen von O. Hieser. — Taf. 27. Zierschränkchen. Entworfen von F. Fischer in Wien. — Taf. 28. Empfehlungskarten für Photographen. Von H. Kaufmann in München. — Taf. 29. Beichtstuhl in Zweifalten. — Taf. 30. Entwürfe zu Schmuckgegenständen von M. Kiendl in München. — Taf. 31. Grabmal auf dem Pragfriedhof in Stuttgart. Entworfen von Eisenlohr & Weigle daselbst. — Taf. 32. Entwürfe für Wand- und Plafondmalereien. Von Loesti & Mossdorf in Stuttgart.

Kunst für Alle. 1892. Heft 8.
Wilhelm Leibl. Von Hermann Helferich. — Die Ausstellung im Wiener Künstlerhause. Von Karl von Vincenti.

L'Art. 1892. Nr. 668.
La comédie d'aujourd'hui. Von F. Lhomme. — Auguste-Alexandre Guillaumot. Von Eugène Viollet-le-Duc. — La propriété artistique. (Schluss.) Von Edouard Romberg. — Le Japon au musée du Louvre. Von Emile Molinier.

Archivio storico dell 'arte. 1892. Nr. 1.
Questioni d'arte. — Serie di capolavori dell'arte italiana nuovamente illustrati. Von Gustavo Frizzoni. — Studi leonardeschi. Von Eugenio Müntz. — Il pittore da Reggio e una medaglia di Pastorino da Siena. Von Francesco Malaguzzi.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN KÖLN
Heugasse 58. Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 21. 14. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

NEUAUFGEDECKTE ROMANISCHE WANDMALEREIEN IN ÖSTERREICH.

Die österreichischen Lande sind bekanntlich nicht arm an Denkmälern frühmittelalterlicher Wandmalerei, von denen hier nur an das figurenreiche Werk in der Vorhalle des Domes von Gurk in Kärnten erinnert werden mag: eine Schöpfung von ebenso großartiger Komposition wie von hohem Schwung und Zierlichkeit in der Ausführung. Vor kurzem ist aus Steiermark ein kaum weniger beachtenswerter Freskencyclus näher bekannt geworden: es ist der Wand- und Gewölbeschmuck in der kleinen Johanneskirche zu Pürg (bei Stainach) unweit von Aussee, auf dessen Existenz man bisher nur nach wenigen unter der späteren Tünche hervorschauenden Farbenresten schließen konnte.

Es ist das Verdienst Ihrer Durchlaucht der Frau Fürstin Marie zu Hohenlohe-Schillingsfürst in Wien, welche in der Nähe begütert ist, die Reste der alten Malereien unter der im 17. Jahrhundert darüber gedeckten Tünche wiederaufgefunden zu haben, und dem rastlosen und opferwilligen Eifer dieser kunstsinnigen Dame sowie den Bemühungen des Herrn Dr. A. Ilg in Wien, welcher das Interesse der k. k. Centralkommission für die Angelegenheit zu erwecken und eine Subvention von derselben zu erlangen wusste, ist die Bloßlegung des lange verborgen gewesenen Schatzes gelungen. Im Jahre 1889 wurde der Maler Theophil Melicher, ein früherer Schüler des Professors M. Trenkwald an der Wiener Akademie, mit Ausführung dieser schwierigen Arbeit betraut und noch in demselben Jahre erfolgte zunächst die Bloßlegung der Wandgemälde im Schiffe der kleinen Kirche. Dieselbe erstreckte sich auf die zwei Langwände des oblongen Raumes und auf die dem Schiffe zugekehrte Triumphbogenwand. Die Malereien an der gegenüberliegenden Eingangswand der Kirche waren leider, weil diese gegen die Wetterseite gekehrt ist, schon vor längerer Zeit abgefallen. Die Resultate waren überraschend: es kam eine romanische Dekoration zu Tage, welche sowohl durch den gedankenvollen Inhalt ihrer Darstellungen als auch durch ihre reiche farbenprächtige Durchführung für einen hervorragenden Meister zeugt und in der Reihe der nun schon zu beträchtlicher Zahl angewachsenen Denkmale der frühmittelalterlichen Wandmalerei einen Ehrenplatz beanspruchen darf. Die oberen Teile der Malereien an den Langwänden waren zum Teil durch ein spitzbogiges Gewölbe verdeckt, welches im 17. Jahrhundert (wohl gleichzeitig mit der Übertünchung der Mauern) an Stelle der ursprünglichen flachen Holzdecke eingebaut worden war. Im Jahre 1890 ist jenes Gewölbe wieder beseitigt und unter Leitung des Herrn Professor Deininger die flache Holzbedachung wieder hergestellt worden. 1891 erfolgte darauf endlich die Bloßlegung der Wand- und Gewölbemalereien im Chorquadrate der Kirche. Hier war die Aufgabe von ganz besonderer Schwierigkeit, da das Ablösen der Tünche infolge der Bildung von ölsaurem Kalk weder auf chemischem noch auf mechanischem Wege sich bewerkstelligen ließ, so dass fast alles aus freier Hand abgenommen werden musste. Trotzdem darf die Arbeit auch in diesem Raume als durchaus gelungen bezeichnet werden. Wir wenden uns jetzt der Betrachtung des aufgedeckten Freskenschmuckes zu und zwar auf Grund der von Herrn Th. Melicher

uns gütigst zur Verfügung gestellten Originalaufnahmen und nach dessen mündlichen Erläuterungen.

Den Anfang machen wir mit den Malereien im Schiff, deren Figuren mit Rücksicht auf den gegebenen Raum etwas kleiner gehalten sind als diejenigen im Chor. Sämtliche Figuren sind dunkelbraun konturirt gewesen, und heben sich so mit plastischer Bestimmtheit von dem polychromen Hintergrund ab. An den Langwänden, deren untere Partien mit einer gemalten Teppichverzierung bedeckt sind, bemerken wir oben je zwei Reihen von Darstellungen übereinander, von denen die oberste neben den Fenstern hinläuft, die untere den Raum unter denselben füllt. Und zwar sind neben den Fenstern an der rechten Langwand die klugen Jungfrauen, an der gegenüberliegenden linken die thörichten Jungfrauen dargestellt, die ersteren mit nach oben gerichteten, die anderen mit zu Boden gesenkten Fackeln. Weit figurenreicher und mannigfaltiger sind die Bilder der unteren Reihen: da sehen wir rechts zunächst am Triumphbogen die Verkündigung, dann die Geburt Christi und die Anbetung der Hirten geschildert, an welche letztere Komposition rechts neben der Eingangswand sich eine jener merkwürdigen allegorischen Tierdarstellungen anreiht, wie sie uns in der bildenden Kunst des Mittelalters nicht selten begegnen. Wir bemerken eine Festung mit Zinnen und Türmen, in und um deren Mauern bewaffnete Katzen, Mäuse und andere größere Bestien kämpfend ihr Spiel treiben. Die gegenüberliegende Wandfläche lässt an der entsprechenden Stelle neben der Eingangswand infolge einer eingebauten Treppe, die wahrscheinlich zu einer Galerie führte, nur noch einige Spuren eines Höllenbildes mit den Resten einer krallenfüßigen Teufelsgestalt erkennen und daneben die ziemlich wohlerhaltenen Bilder der Speisung der Fünftausend und der Vermehrung der Fische und Brote.

Auch die schmalen Wandflächen über und neben dem Triumphbogen sind ganz mit farbigem Schmucke bedeckt: da ragt über dem Scheitel des Bogens die Halbfigur des Erlösers empor, die Rechte segnend erhoben, mit der Linken das Buch aufstützend, wie durch eine rahmenartig behandelte Mandorla hereinschauend, auf blauem Hintergrunde. Links und rechts stehen in Dreiviertelansicht der Mitte zugekehrt, ihre Opfergaben (Garben und Lamm) darbringend, Kain und Abel (inschriftlich bezeichnet) und, eine Reihe tiefer als diese, zwei Donatoren, der eine mit dem Modell der Kirche in den Händen.

Nun treten wir in das Innere des kleinen Chores ein. Der Triumphbogen selbst ist an seiner Gurtfläche mit den Brustbildern von Engeln ausgemalt, welche die Leidenswerkzeuge tragen. Die dem Chor zugekehrte Bogenfläche schmückt ein besonders grossmustriges Ornament. An den drei Wänden des Raumes neben den Fenstern sind rechts und links je ein heil. Bischof und König, an der Rückwand Johannes der Täufer und ein Apostel(?) in überlebensgroßen Figuren dargestellt. Die unteren Teile der Wandflächen sind mit einfachen textilen Mustern in buntfarbiger Bemalung bedeckt. Schwebende Gestalten in langer Gewandung füllen die schmalen Wandstreifen über den Fenstern. Das Chorgewölbe trägt in der Mitte das Lamm Christi, umgeben von den bekannten Symbolen der Evangelisten in vier getrennten Feldern. Das Ganze ist von einer kreisförmigen Einfassung umgeben, welche in den Zwickeln des Gewölbes von vier in Brustbildern dargestellten männlichen Gestalten, den Repräsentanten der vier Himmelsgegenden(?), mit ausgebreiteten Armen getragen wird. Zahlreiche reizvolle Ornamentstreifen und Inschriften dienen diesen figürlichen Bildern zur Verbindung und Erklärung. — Der Stil des ganzen Freskenschmuckes hält zwischen der steifen, ceremoniösen Feierlichkeit der frühmittelalterlichen Zeit und der bewegten Grazie des Gotischen die Mitte: Typus der Gestalten, Ausdruck der Köpfe, Gewandung und ornamentales Beiwerk scheinen uns für die Mitte oder zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts zu sprechen.

Wir verwundern uns über den Barbarismus jener Altvordern, welche den farbenhellen Schmuck der ehrwürdigen Bauten des Mittelalters mit kalter Tünche überstrichen. Andererseits haben wir gerade diesem an sich wenig rühmlichen Vorgange die Erhaltung so manches edlen Werkes der Malerei zu verdanken, welches ohne den Schutz der Tünchedecken vielleicht schon längst verdorben und abgefallen wäre.

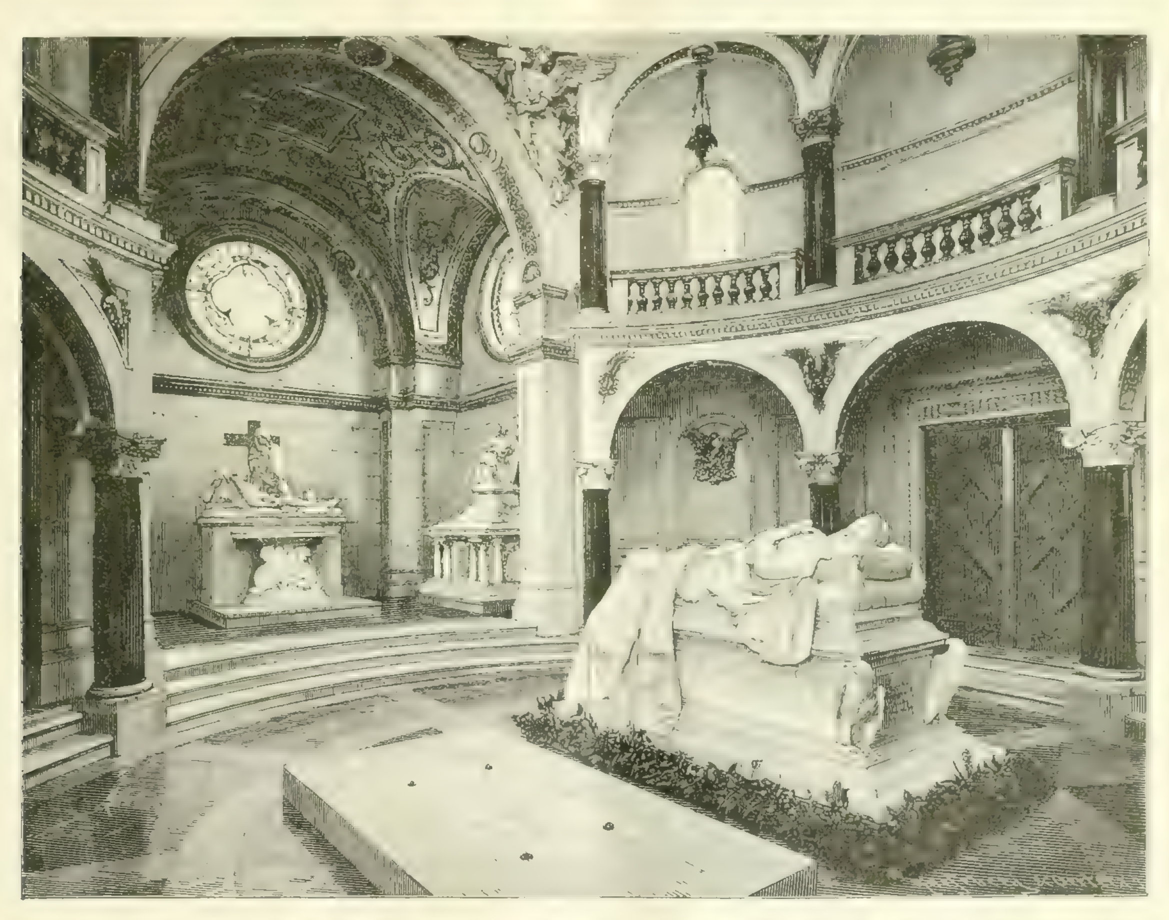
Es wird angesichts dieser neu zu Tage getretenen hochinteressanten Fresken jetzt Aufgabe unserer Zeit sein, dem Ruine derselben für die Zukunft nach Thunlichkeit entgegenzuwirken. Was da aus dem Brunnen hervorgezogen wurde, das ist nicht licht- und luftbeständig: es muss gestärkt, gekräftigt werden, um nach so langem Schlaf sich auf die Dauer widerstandsfähig zu erweisen. Dann aber handelt es sich auch um eine würdige Publikation des aufgefundenen Schatzes; diese trägt mächtig zu seiner Konservirung bei, ganz abgesehen von der Publizität, die nur auf litterarischem Wege voll erreichbar ist. In erster Linie wäre wohl die k. k. Centralkommission zu einer solchen Untersuchung berufen. In zweiter

ein kunstsinniger Verleger, wie er sich kürzlich in Baden für eine viel umfassendere Aufgabe derselben Art gefunden hat. Sollte dem großen Kaiserstaate nicht möglich sein, was das kleine Großherzogthum zu stande bringt? *C. v. L.*

DAS MAUSOLEUM KAISER FRIEDRICHS IN POTSDAM.

MIT EINER ABBILDUNG.

Die Grabkapelle Kaiser Friedrichs, die an das Atrium der von Persius unter Friedrich Wilhelm IV. erbauten, in den Park von Sanssouci hineinragenden Friedenskirche angeschlossen worden ist, hat erst jetzt durch die Ende Februar erfolgte Aufstellung des von R. Begas ausgeführten Marmorsarkophages mit der schlummernden Gestalt des Verewigten ihren höchsten künstlerischen Abschluss erhalten, nachdem die Einweihung des Baues bereits am 18. Oktober 1890 erfolgt war. Dieser Bau ist sozusagen das letzte künstlerische Vermächtnis eines hochsinnigen Fürsten, auf den Künstler und Kunstfreunde ihre freudigsten Hoffnungen gesetzt hatten, von denen jedoch nur wenige verwirklicht worden sind. Eine der vornehmsten künstlerischen Sorgen des Kronprinzen Friedrich Wilhelm war die Herstellung einer würdigen Gruftkirche für die Mitglieder des Hohenzollernschen Fürstenhauses, die er sich in Verbindung mit dem Neubau des Berliner Doms gedacht hatte. Seine Gedanken nahmen eine feste Gestalt an, als er im Spätherbst 1883 während seines Aufenthalts in Spanien die achteckige Grabkapelle der spanischen Könige im Escorial kennen lernte. „Nun weiß ich, was ich mit unserer Friedhofshalle will!“ äußerte er damals zu seiner Umgebung, wobei er an die Hohenzollernsche Fürstengruft dachte. Noch vollkommener schien ihm sein Ideal durch die Anlage einer kleinen romanischen Kapelle in Innichen im Pusterthale verwirklicht, die ihn so fesselte, dass seine Äußerungen darüber seiner Gemahlin die fromme Pflicht auferlegt haben, die Kapelle, die sich über seiner letzten Ruhestätte wölbt, nach dem Muster jenes Tiroler Gotteshauses ausführen zu lassen. Mit der Aufstellung des Planes und der Durchführung des Baues



Mausoleum des Kaisers Friedrich. (Nach einer Photographie von HERM. SELLE in Potsdam.)

wurde der künstlerische Ratgeber Kaiser Friedrichs, Geh. Regierungsrat Professor *J. C. Raschdorff*, beauftragt, der auch die Projekte Kaiser Friedrichs für den neuen Dom und den Ausbau des Schlosses technisch bearbeitet hat. Das Innere des Rundbaues, der mit einer Laterne auf kupfernem Kuppeldach gekrönt ist, hat eine doppelte Bogenstellung. Die Bogen werden von schwarzen, von bläulichen Adern durchzogenen Syenitsäulen getragen. Im übrigen ist aber nur helles Gestein, grauer Marmor und gelbgrauer Sandstein angewendet worden, und die Kuppel und die Wölbung über dem Altarraum ist mit farbigen Glasmosaiken auf Goldgrund dekorirt, so dass die Gesamtwirkung eine freundliche und friedliche ist. Über dem Triumphbogen sind in den Bogenzwickeln zu beiden Seiten des kaiserlichen Wappenschildes zwei Engelsgestalten mit dem Lamme und dem Kreuze Christi angebracht. Der Altarraum, an dessen Seitenwänden die von R. Begas geschaffenen Sarkophage der Prinzen Sigismund und Waldemar angebracht worden sind, hat seinen vornehmsten Schmuck durch Rietschels klassische „Pietà" erhalten, die früher in der Nische des Atriums der Friedenskirche aufgestellt war.

TODESFÄLLE.

Zn. *Otto Rethel †.* Am 7. April ist in Düsseldorf Otto Rethel, der jüngere Bruder Alfred Rethels, gestorben. Derselbe war Historien-, Genre- und Porträtmaler. Geboren am 26. Dezember 1822 zu Aachen, besuchte er die Akademie zu Düsseldorf, wo sein Bruder, Karl Sohn und Wilhelm von Schadow seine Lehrer waren. Sein erstes größeres Gemälde war „Der Gang nach Emmaus" 1845, durch den Kunstverein für Rheinland und Westfalen an Bart. Suermondt in Aachen gekommen, dann folgten „Christus und Judas" 1846, „Paulus und Silas in Griechenland" 1850, „Boas findet Ruth Ähren lesend" 1855, Museum zu Leipzig, „Rückkehr des Tobias", „Christus am Ölberg", Evangelische Kirche in Oppeln, und andere Altarwerke. Später wandte er sich dem Genre zu: „Wiedersehen nach überstandener Krankheit", „Die kleinen Gratulanten", „Am Herd", „Im Trauerhaus", „Ernste Kindheit", „Das glückliche Alter", „Der zerrissene Rock", „Der neue Schüler". In seiner letzten Zeit überwogen die Bildnisse, deren er eine große Zahl gemalt hat. Alle, die ihn kannten, rühmen seine liebenswürdige Persönlichkeit.

*** *Der Landschaftsmaler Wilibald Wex*, ein Schüler von Richard Zimmermann, ist am 29. März im 61. Lebensjahre in München gestorben.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. *Die Vereinigung der „Elf"*, eine der jüngsten Blüten der in bizarre „Vereinsmeierei" ausartenden Sonderbestrebungen innerhalb der deutschen Künstlerschaft, hat am 3. April bei *Eduard Schulte* in Berlin ihre erste Ausstellung eröffnet und damit ein so gründliches Fiasko gemacht, dass der Bericht über die erste dieser Ausstellungen voraussichtlich zugleich ihr Nekrolog sein wird. Weshalb elf Maler, deren Mehrzahl bereits eine fest und scharf ausgeprägte Eigenart entfaltet und damit große, wenn auch nicht immer schöne Erfolge erzielt hat, so dass man auf sie das Wort anwenden kann: „Sint ut sunt aut non sint", weshalb diese elf Männer überhaupt einen Bund geschlossen haben, ist schlechterdings nicht erklärlich. Wenn es sich etwa darum handeln sollte, für den extremen, wüsten Naturalismus, der durch *Max Liebermann* verkörpert wird, oder die jeder Kunst und jeder gesunden Naturauffassung Hohn sprechenden Hallucinationen eines Herrn *L. v. Hofmann*, der aus den Marotten von Böcklin, F. v. Uhde, P. A. Besnard und der Glasgower Malerschule während seiner Studien in München und Paris einen neuen malerischen Stil herausdestillirt hat, weitere Propaganda in diesem Bunde zu machen, so wäre es um diejenigen Mitglieder schade, die sich bis jetzt mit frischem, unbefangenem Blick der treuen Wiedergabe der Natur beflissen haben: um den trefflichen, aus Hamburg gebürtigen Marinemaler *Schnars-Alquist*, *Hans Herrmann*, den Meister der holländischen Städte-, Land-, Strand- und Flussbilder, *Müller-Kurzwelly*, dessen Bilder vom deutschen Nord- und Ostseestrand immer mehr an koloristischer und plastischer Kraft wachsen, und *Fr. Stahl*, den geistvollen Schilderer des modernen Lebens, der das künstlerisch hervorragendste Stück zu der Ausstellung beigesteuert hat. Es ist ein Blick von dem beschneiten Matthäikirchhof in Berlin auf den breiten Schienenstrang der Potsdamer Bahn zur Abendzeit, eine Wiedergabe der verschiedenartigsten, von farbigen Beleuchtungskörpern ausgehenden Lichtwirkungen, die vor der stetig fortschreitenden Ausbildung der malerischen Darstellungsmittel die höchste Achtung einflößt. Diese vier Künstler sind mit tüchtigen und für sie charakteristischen Arbeiten auf der Ausstellung vertreten, unter denen noch Hans Herrmanns „Fischmarkt an der Geldernschen Kade" in Amsterdam bei herbstlicher Morgenstimmung hervorgehoben zu werden verdient; aber es ist kaum ein Stück darunter, das über ihre früheren Schöpfungen hinausgeht und dadurch eine Sonderausstellung unter einer auf Sensation berechneten Firma rechtfertigt. Das sensationelle Element dieser Ausstellung, aber im schlimmsten Sinne des Wortes, vertreten außer den beiden genannten M. Liebermann und L. v. Hofmann *Hugo Vogel* und zwei jüngere Berliner Künstler, der Landschaftsmaler *W. Leistikow* und der Porträtmaler *G. Mosson*. Liebermann ist mit einer ganzen Galerie von Ölgemälden, Studien, Pastell- und Kreidezeichnungen erschienen, die insofern etwas Neues bieten, als man daraus mit Schaudern gewahr wird, dass Liebermann sich jetzt auch auf die Bildnismalerei geworfen hat. Wo es sich dabei um naturalistische Privatliebhabereien handelt, hat die Kritik keine Veranlassung, mit den Bestellern zu rechten. Eines der ausgestellten Bildnisse, das des Hamburger Bürgermeisters Petersen in seiner malerischen Amtstracht, ist aber, wie eine Aufschrift besagt, im „Auftrage der Kunsthalle in Hamburg" gemalt, und damit haben die Auftraggeber bewiesen, dass sie von den malerischen und zeichnerischen Fähigkeiten Liebermanns nicht die richtige Vorstellung gehabt haben. So lange er seine die Farben förmlich mit dem Spachtel fest und patzig hinstreichende Manier an Kuhhirten, Schafhüterinnen, Netzeflickerinnen und alten Weibern übt, ist es von Überfluss, sich darüber sonderlich zu entrüsten. Sobald man aber an irgend einer offiziellen Stelle den Versuch machen sollte, eine so rücksichtslose Behandlung der menschlichen Gestalt für Porträtmalerei und noch dazu für Porträtmalerei großen Stils, etwa gar im Geiste eines Frans Hals auszugeben, ist ein entschiedener

Protest geboten. Auch Hugo Vogel hat sich von dem mit Ehren behaupteten Felde der Geschichtsmalerei guten und großen Stils, der er sogar ein Stück neuen Lebens eingehaucht hatte, auf den abschüssigen Pfad des Naturalismus drängen lassen. Zwei Bildnisse, das einer jungen Dame mit einem Messinggefäß voll Chrysanthemen in den Armen und das des Geheimrats Dr. R. Dohme in dunkelblauem Anzug (Kniestück), der sich von einem giftgrünen Hintergrunde abhebt, der vermutlich eine aufsteigende Wiese darstellen soll, sind neue Zeugnisse seiner naturalistischen, sich immer mehr in geschmacklose Experimente verirrenden Neigungen. Einige Landschaften von W. Leistikow und ein Damenbildnis von G. Mosson sind in der Art der sonderbaren Schwärmer gemalt, die sich zu der Ansicht bekennen, dass die Natur und die Dinge, die darinnen sind, beständig von zitternden grünen, bläulichen, rosafarbenen und violetten Reflexen umflossen sind und daher auch mit allen sieben Farben des Spektrums bemalt werden müssen. Am bescheidensten tritt noch *F. Skarbina* auf, der bei solchen Gelegenheiten nicht zu fehlen pflegt. Sein junges Mädchen in einer von rötlichem Weinlaub umrankten Laube, durch deren Spalier die Sonne dringt, ist eine anziehende und im ganzen auch wohl gelungene Lichtstudie. Der elfte im Bunde, *J. Alberts*, ist ein nüchterner Realist, der in einer Beichte auf dem Hallig Oland, einem kahlen Kircheninterieur mit fünf Figuren, und einem Stück aus der Antikenabteilung des Berliner Museums mit einer jungen Dame auf einer Bank trockene, aber sorgfältige Abschriften der Natur giebt.

Vom Komitee der VI. internationalen Ausstellung in München erhalten wir nachfolgende Mitteilungen: In besonders glänzender Weise werden die polnischen Künstler vertreten sein, welche Herrn *von Wrotnowski* mit der Organisation ihrer Ausstellung betraut haben. Für Dänemark wurde von der dortigen kgl. Regierung Herr Maler *Charles Hinné* als Kommissär ernannt, von Schweden wurde die gleiche Stellung Herrn Maler *Oskar Björck* übertragen. Aus beiden Ländern lief die Nachricht ein, dass die Beteiligung eine außerordentlich rege werden würde. Vom ungarischen Staate wird nunmehr gleichfalls eine offizielle Kollektivabteilung organisirt. Für die Beteiligung Spaniens ist Ihre Kgl. Hoheit Frau Prinzessin Maria de la Paz, Gemahlin Sr. Kgl. Hoheit des Prinzen Ludwig Ferdinand von Bayern, thätig; es unterliegt keinem Zweifel, dass diese Abteilung wie in früheren Jahren einen der hervorragendsten Anziehungspunkte der Ausstellung bilden wird. An der Spitze der schottischen Abteilung steht die schottische Akademie, von welcher die erfreulichsten Nachrichten über den Umfang der Beschickung eingelaufen sind. Die Royal Society of Painter Etchers wird eine hochinteressante Kollektion schicken. In Mailand, Rom, Neapel, Palermo, Venedig, Turin, Florenz, Lucca, Parma, Bologna, Modena, Urbino und Carrara wurden auf Grund Ministerialerlasses durch die daselbst befindlichen Akademien eigene Jurys für die Münchener Ausstellung ernannt. Von Paris aus hat die Société des aquafortistes française um Überlassung eines eigenen Saales ersucht. Bezüglich Amerikas teilte Staatssekretär *Blaine* mit, dass beim Kongress die Bewilligung von Mitteln für die Ausstattung der amerikanischen Abteilung beantragt worden sei. Vom Centralkomitee wurde im Januar Herr Maler *Charles Ulerich* als Delegirter nach Amerika abgesandt, um sowohl mit den dortigen Künstlern, wie auch mit den Redaktionen der amerikanischen Blätter direkt zur Förderung der Interessen der Ausstellung in Verbindung zu treten. Für die Architekturabteilung wurden von den Besitzern des Nachlasses der Architekten Freiherrn *von Hansen*, Freiherrn *von Ferstel* und *Semper* die Überlassung der interessantesten Entwürfe und Pläne bewilligt.

b. — *Sächsische Sammlungen für Kunst und Wissenschaft.* Dem von der sächs. Regierung der zweiten Kammer erstatteten Berichte über die Verwaltung und Vermehrung der königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft ist zu entnehmen, dass die eigenen Einnahmen der Sammlungen, für welche in der Periode 1886/87 166000 M., für die Periode 1888/89 aber 175160 M. eingestellt waren, den Voranschlag je um 7157 und 4470 M. überstiegen. Diese *Mehreinnahmen* finden in der bedeutenden Zunahme der *Besucherzahl* ihre Erklärung, denn diese betrug im Jahre 1887 400094, 1888 412985 und 1889 435918. Indes erforderten auch die *Ausgaben* für die Berichtsperiode bei einem Gesamtbetrage von 547766 M. gegen den Voranschlag ein Mehr von 29100 M. Die beträchtlichsten Summen wurden für die Vermehrung der öffentlichen Bibliothek (53632 M.), der Gemäldegalerie (32015 M.) und des Kupferstichkabinetts (20217 M.) verwendet. Geschenke gingen auch in dieser Periode wieder, und in noch reicherer Anzahl als früher, den Sammlungen zu, indem von Regierungen, Anstalten, Gesellschaften und einzelnen Personen deren nicht weniger als 1072 gemacht wurden. Bei der Gemäldegalerie steht leider den Zugängen auch ein Abgang gegenüber, indem am 20. August 1889 ein wertvoller kleiner Niederländer des 17. Jahrhunderts, Adrian Brouwers „Brustbild eines jungen Mannes mit geöffnetem Munde“, entwendet wurde.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

*** *Die Angelegenheit der Galerie Sciarra* wird immer dunkler und verwickelter. Soviel scheint jedoch festzustehen, dass der Fürst die Hauptstücke der Galerie nach Paris geschafft hat, um sie dort bei günstiger Gelegenheit zu verkaufen. Das Neueste über den Stand der Angelegenheit bringt folgende Darstellung des Pariser „Figaro“: „Die italienische Regierung ist entschlossen, nicht locker zu lassen. Man weiß, wo die Gemälde in Paris aufbewahrt werden; man kennt die Namen der Experten und Kunstliebhaber, mit welchen der Fürst in Verhandlung getreten ist, und man erwartet nur Weisungen aus Rom zu weiterem Vorgehen. Wenn die Gläubiger des Fürsten die Bankerotterklärung durchsetzen, wird augenblicklich eine Bitte um Genehmigung zur strafgerichtlichen Verfolgung an das italienische Parlament gerichtet werden, welches wahrscheinlich die Auslieferung des Fürsten genehmigen wird. Wenn die Bankerotterklärung nicht erreicht wird, hat der Fürst den Ausweg, mit seinen Bildern nach Amerika zu gehen. Versucht er endlich, sie in Paris loszuschlagen, so könnten die französischen Gerichte im Namen der Gläubiger ihr Veto einlegen. Die Polizei kennt diejenigen, welche wahrscheinlich die Bilder kaufen würden, und hält sie scharf im Auge.“ Nach den letzten Nachrichten hat die italienische Regierung den Schlupfwinkel entdeckt, in dem die Bilder verborgen sind.

*** *In der Münchener Künstlergenossenschaft* ist eine Spaltung ausgebrochen, deren erste Folge ist, dass sich 70 bis 80 Künstler zu einem besonderen Verein zusammenthun wollen. Sie beabsichtigen, eine internationale Gesellschaft nach Art der Société Nationale des Beaux Arts in Paris zu gründen und bloß wirklich hervorragende Künstler aufzunehmen. Davon ist allerdings in nicht wenigen Fällen bereits Abstand genommen worden, und die Partei enthält überhaupt heterogene Elemente, deren gemeinschaftliches Zusammenarbeiten auf die Länge um so unwahrscheinlicher ist, als sie kein solches Ziel haben Die „Allgemeine Ztg.“,

der wir diese Nachricht entnehmen, bemerkt dazu weiter: Die Spaltung ist gewiss sehr bedauerlich, schon wegen der damit verbundenen Zersplitterung der Kräfte; dieselbe Erscheinung trat aber vor einer Reihe von Jahren bei Gründung der „Allotria“ auf und verlief ohne dauernde Nachteile, da die Ausgeschiedenen bald wieder der Genossenschaft beitraten. Die Dissidenten wollen sich noch an der heurigen „Internationalen“ beteiligen, überhaupt erst eine selbständige Ausstellung durchführen, wenn sie hiezu zahlreich, qualitativ und finanziell kräftig genug geworden sind.

[illegible] selbständige Künstler Berlins, an deren Spitze der Bildhauer *Manzel* getreten war, hatten im Februar an den Berliner Magistrat eine Petition gerichtet, in der sie angesichts der großen Notlage der Mehrzahl der jüngeren Künstler die städtischen Behörden ersuchten, alljährlich in den Stadthaushalt einen Fonds zum Ankauf und zur Bestellung von Werken der Plastik und Malerei einzustellen, die bei der Ausschmückung von städtischen Bauten, Parkanlagen u. dgl. m. Verwendung finden könnten. Dieses Gesuch wurde von dem Senate der Kunstakademie in einer besonderen Eingabe an den Magistrat lebhaft unterstützt. Als die Angelegenheit in der Stadtverordnetenversammlung zur Sprache kam, trat Baurat Kyllmann mit großer Wärme für die Petition ein, und auf Grund seiner sachverständigen Darlegungen beschloss die Stadtverordnetenversammlung, den Magistrat zu ersuchen, ihr eine Vorlage zugehen zu lassen, die eine gewisse Summe zum Ankauf von Kunstwerken für das nächste Etatsjahr fordert. Der Magistrat hat sich jedoch nicht zur Feststellung einer bestimmten Summe entschlossen, sondern geantwortet, dass er im Bedarfsfalle Anträge an die Versammlung stellen werde. In seiner Antwort bezieht er sich besonders auf die äußere und innere Ausschmückung von städtischen Monumentalbauten.

* *Zur Wiederherstellung der Sebalduskirche*. In der letzten Generalversammlung des Vereins zur Restauration der Sebalduskirche wurde, wie der Frankf. Ztg. geschrieben wird, mitgeteilt, dass die bis jetzt aufgebrachten Mittel in Höhe von 398000 M. mit Ende dieses Jahres aufgezehrt sein werden, so dass die vor etwa drei Jahren begonnenen Arbeiten unterbrochen werden müssten, wenn nicht inzwischen die Beschaffung weiterer Mittel gelingt. Aus den beiden Kirchenlotterien sind der Kirche etwa 126000 Mark zugeflossen, die Genehmigung zu einer dritten Lotterie ist aber, wegen der vielen dem bayerischen Staatsministerium vorliegenden älteren Gesuche aus anderen Städten vor Ablauf mehrerer Jahre nicht zu erwarten.

=tt. *Karlsruhe.* Auf Antrag der Staatsregierung haben die badischen Landstände für die Erhaltung des Heidelberger Schlosses die Summe von 250000 Mark aus Staatsmitteln bewilligt. Dieser Betrag soll in erster Reihe zur Entwässerung des Schlossterrains unter Anschluss an die Kanalisation der Stadt Heidelberg, ferner zur Umgestaltung des Schlosshofes und für die Abformung des plastischen Schmuckes vom Schlosse, sowie für die absolut gebotenen Erhaltungsarbeiten verwendet werden. Die im Monat September 1891 zur Prüfung über die Frage der Restauration des Schlosses nach Heidelberg berufene Sachverständigenkommission hat es als eine Ehrenpflicht des badischen Staates erachtet, dass dies herrliche Baudenkmal der Nachwelt erhalten werde und dass alles geschehe, um die Schlossruine in ihrem jetzigen Zustande dauernd zu schützen.

Die Statue des Großen Kurfürsten von dem Niederländer Franciscus Dusart, über die G. Galland in der „Zeitschrift f. bildende Kunst“ (N. F. II. S. 24 ff.) ausführlich berichtet hat, ist auf Befehl des Kaisers aus dem Park von Charlottenburg nach Berlin überführt worden. Damit ist das Kunstwerk wieder in sein Recht eingesetzt worden, da es ursprünglich für den Berliner Lustgarten bestimmt war und dort auch bis zur Zeit König Friedrich Wilhelms I. gestanden hatte, der den Lustgarten in einen Exerzierplatz umwandeln ließ. Die Statue ist im Jahre 1651 vollendet worden, stellt also den Kurfürsten im Alter von etwa dreißig Jahren dar.

VOM KUNSTMARKT.

Die Versteigerung der Gemäldesammlung des Herrn Wertheimer in London, die am 19. März stattfand, hat eine Gesamtsumme von 38917 Pfd. ergeben. Den höchsten Preis mit 5000 Pfd. erzielte ein von 1650 datirtes Bild von *Rembrandt* „Das junge Weib“, das vermutlich die Hendrikje Stoffels, die Geliebte Rembrandts, im Bette liegend, mit einer Brokathaube angethan, darstellt. Das Gemälde befand sich früher im Besitz des Sir John Mildmay und ist jetzt von Mr. Haines gekauft worden.

Auf der Kunstauktion von R. Lepke in Berlin wurde der Miniaturenkodex des Lionardo da Bisuccio für M. 1460.— verkauft. Ein italienischer Schrank des 16. Jahrh. brachte M. 1100.— und zwölf kleine Votivkreuze (byzantinisch und langobardisch) Durchschnittsgewicht 5 Gramm, wurden mit M. 3100.— bezahlt.

Bei *C. F. Wawra* in *Wien* findet am 25. April eine große Versteigerung von Kupferstichen, Holzschnitten, Radirungen, Flugblättern, Ansichten, Porträts statt, darunter speziell eine große Zahl Blätter zur Illustration der Geschichte Belgiens, Hollands, Dänemarks, Schwedens, Deutschlands, Englands, Österreich-Ungarns u. s. w. Es sind insgesamt 5302 Nummern.

Preise vom Kunstmarkt. Auktion *Roos & Co.* Amsterdam (Kollect. Messchert van Vollenhoven, C. H. A. Engelenberg) in Gulden holländ. No. 1. J. Asselyn, La source Fl. 852.50. Nr. 2. G. Dou, Propos de voisins, Fl. 8360.—. Nr. 3. C. Dusart, Scène de foire, Fl. 3960.— Nr. 4. G. Houckgest, Eglise protestante, Fl. 8250.—. Nr. 5. F. van Mieris, I. Regum. Kap. 14 Fl. 3135. Nr. 6, W. van Mieris, Joueuse de luth, Fl. 2860, Nr. 7. A. van der Neer, Hiver, Fl. 5940. Nr. 8. J. van Ruisdael, Route foraine, Fl. 16060. Nr. 9. Jan Steen, Le réconfortatif, Fl. 5527.50. Nr. 10. G. Ter Borch, Lecture interrompue, Fl. 4730. Nr. 11—13. W. van de Velde le Jeune, Marine, Fl. 5500, Hiver, Fl. 1870, La bourrasque, Fl. 1815. Nr. 14. J. Vermeer, Le message, Fl. 45100. Nr. 15—17. Ph. Wouverman, Le cheval gris, Fl. 16500, Armée en marche, Fl. 5500, Le maréchal ferrant, Fl. 3410. Nr. 18 u. 19. J. Wynants, Chasse au faucon, Fl. 6600, Galop travers champ, Fl. 1870. Nr. 20. D. van den Bergen, Heure de repos, Fl. 550. Nr. 21. G. van Eeckhout, Rebecca, Fl. 506. Nr. 22. A. van Everdingen, Le Spaarne, Fl. 1320. Nr. 23. B. P. Ommeganck, Déclin de jour, Fl. 231. Nr. 24. P. G. van Os, Pâturage, Fl. 132. Nr. 25. H. Reekers, Fleurs et fruits, Fl. 330. Nr. 26. A. van de Velde, Pastorale, Fl. 770. Nr. 27. J. Vonck, Chien épagneul, Fl. 60.50. Nr. 28. A. G. Beeldemaecker, Chasse à cours, Fl. 110. Nr. 29 u. 30. A. H. van Beyeren, Poissons, je Fl. 440. Nr. 31. J. de Claeu, Le crayonneur, Fl. 9900. Nr. 32. A. J. van der Croos, La Haye, Fl. 440. Nr. 33. W. van Dies, Vue de rivière, Fl. 330. Nr. 34 C. Dusart, Le vielleur, Fl. 1732.50. Nr. 35. B. Gael, L'arrêt, Fl. 572. Nr. 36. J. van der Hagen, „Huis in 't Bosch“, Fl. 797.50. Nr. 37. D. Hals, Portrait de famille, Fl. 137.50. Nr. 38. Attr. à v. d. Helst, Portrait de dame, Fl. 539. Nr. 39. M. Hobbema, Lisière de forêt, Fl. 12100. Nr. 40. G. Hoet, Episode historique, Fl. 77. Nr. 41. J. M. Molenaer, Le goût, Fl. 935. Nr. 42. E. Murant, Quartier de banlieue, Fl. 687.50. Nr. 43. A.

Pynacker, Bestiaux, Fl. 770. Nr. 44. S. van Ruysdael, La halte, Fl. 2970. Nr. 45. D. Ryckaert, Le cordonnier, Fl. 1375. Nr. 46. D. D. Santvoort, Portrait d'homme, Fl. 1155. Nr. 47. D. Stoop, Siège de château, Fl. 231. Nr. 48. A. Willaerts, L'adoration, Fl. 220. Nr. 49. Anc. école flamande, Fl. 319. Nr. 50. G. Lundens, Deux pièces, Fl. 35.20. Nr. 51. Maître anonyme, Fl. 88. Nr. 52. Th. van der Wilt, Fl. 8,80. Im ganzen ergab die Versteigerung 188149 Gulden 50 cent. — Die Botschaft von dem Delftschen van der Meer (Nr. 14), Das graue Pferd von Wouverman (Nr. 15), Le Spaarne von Everdingen (Nr. 22) und die protestantische Kirche von Houckgeest (Nr. 4) sind von der „Rembrandtvereinigung" für den holländischen Staat angekauft worden. — Auf der letzten Auktion von *Gutekunst* in Stuttgart wurden nachstehende Preise erzielt: Kat.-Nr. 27. Aldegrever B. 182. Johann von Leyden M. 790. Kat.-Nr. 50. Altdorfer B. 50. Die hl. Jungfrau m. d. Kinde M. 1295. Kat.-Nr. 63. Anonym altdeutsch. 15. Jahrh. Reich gekleidete Dame m. Turnierhelm M. 1015. Kat.-Nr. 94. Barbari B. 23. Die Siegesgöttin M. 315. Kat.-Nr. 232. Bocholt B. 3. Die Verkündigung M. 515. Kat.-Nr. 934. Leblond. Georg II., König von England M. 1020 Kat.-Nr. 961. Leyden B. 153. Die Frau und das Reh M. 431. Kat.-Nr. 1005. Israel van Meckenen B. 176. Mönch und Nonne M. 355. Kat.-Nr. 1007. Isr. v. Meckenen B. 208. Tellerboden M. 1510. Kat.-Nr. 1014. Nadat B. 1. Die hl. Jungfrau m. d. Kinde M. 181. Kat.-Nr. 1019. Meister J. B. B. 1. Die Beschneidung M. 184. Kat.-Nr. 1023. Meister B. 34. Zwei Amoretten bei einer Säule M. 192. Kat.-Nr. 1024. Meister P. 54. Die Anbetung der Könige M. 205. Kat.-Nr. 1038. Monogrammist W B. 13. Stammbaum der hl. Jungfrau M. 825. Kat.-Nr. 1039. Derselbe Monogrammist. Ein Segelschiff M. 605. Kat.-Nr. 1051. Montagna B. 4. Christus am Ölberg M. 385. Kat.-Nr. 1190. Hollar. Vasen und Kannen, nach Holbein. 11 Bl. M. 321. Kat.-Nr. 1332. Raimondi B. 1. Adam und Eva M. 800. Kat.-Nr. 1334. Raimondi B. 116. Die hl. Cäcilie M 440. Kat.-Nr. 1337. Raimondi B. 187. Der Tod der Dido M. 300. Kat.-Nr. 1341. Raimondi B. 245. Das Urteil des Paris M. 650. Kat.-Nr. 1411. Robetta B. 4. Adam und Eva M. 350. Kat.-Nr. 1536. Schmidt J. 46. Der Komponist Händel M. 281. Kat.-Nr. 1542. Barthel Schoen. B. 14. Sitzender Mann mit Wappenschild M. 690. Kat.-Nr. 1544. Schongauer B. 10. Die Gefangennehmung Christi M. 420. Kat.-Nr. 1554. Schongauer B. 24. Christus am Kreuz M. 1160. Kat.-Nr. 1559. Schongauer B. 90. Zwei Kriegsleute M. 655. Kat.-Nr. 1560. Schongauer B. 102. Sitzender Bauer mit Wappenschild M. 500. Kat.-Nr. 1561. Schongauer B. 107. Das Rauchfass M. 701. Kat.-Nr. 1566. Prinz Ruprecht v. d. Pfalz. Der Kopf des Scharfrichters. Schabkunstblatt M. 346.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1892. Nr. 7.
Ueber das antik und modern Tragische. Von Ferd. Kurnberger. — Paul von Popiel. Von Alfred Szczepanski. — Privatgalerien. Von E. M. Vacano.

Architektonische Rundschau. 1892. Lief. 9.
Taf. 41. Treppenhaus der Villa Hirschwald am Kurfürstendamm in Berlin. Erbaut von Hude & Hennicke daselbst. — Taf. 42 u. 43. Reitschulgebäude des Herrn Jacques Shawel in Wien. Adaptirt nach den Plänen von Otto Hieser. — Taf. 44. Villa Kramer in Kirchberg. Erbaut von F. R. Vogel in Hannover. — Taf. 45. Wohnhaus Geiger in Budapest. Erbaut von S. Quittner daselbst. — Taf. 46. Konzerthaus des Vereins Liedertafel in Mainz. Erbaut von C. Rühl daselbst. — Taf. 47. Villa für Abbazia. Entworfen von L. Theyer in Graz. — Taf. 48. Gotischer Brunnen in Ulm von Jörg Syrlin (1482).

Das Atelier. 1892. Heft 35.
Der Fall „Neide". Von Robert Mielke. — Sonderausstellungen. Von van Eyck.

Die Kunst für Alle. 1892. Heft 13 u. 14.
Verborgene Kunstpflege. Von F. v. Ostini. — Die Vererbung des Talentes und des Genies. (Schluss.) Von Georg Hirth. — Die beiden Jahresausstellungen der Düsseldorfer Künstler im März 1892. — Pariser Brief. Von Otto Brandes.

Zeitschrift d. bayer. Kunstgewerbevereins. 1892. Heft 3 4.
Die letzten Schicksale künstlerischer und gewerblicher Erzeugnisse. (Schluss.) Von M. Haushofer. — Bildhauer Karl Fischer †. — G. Hirths Aufgaben der Kunstphysiologie. — Taf. 8. u. 9. Inneres aus dem Schloss Velthurns in Tirol. — Taf. 10. Schmuckschale. Entworfen und ausgeführt von P. Christeller in Stuttgart. — Taf. 11. Regulatorengehäuse. Entworfen von M. Kindl in München. — Taf. 12. Wandrelief. Entworfen von F. Krieger in München. — Taf. 13. Brüstungsgitter.

L'Art. 1892. Nr. 669.
La comédie d'aujourd'hui. Von F. Lhomme. — Gérard Audran. Von Georges Duplessis. — François Clouet, dit Janet. Von Henri Bouchot.

Gazette des Beaux-Arts. 1892. Lief. 418.
Le Comte de Nieuwerkerke. Von Ph. de Chennevières. — Le musée des Antiques à Vienne. Von Salomon Reinach. — John Opie. Von Claude Phillips. — Cesare da Sesto. Von Marcel Reymond. — L'art gothique. Von L. de Fourcaud. — Un nouveau document sur Jean de Bruges, peintre du roi Charles V. Von Bernard Prost.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN KÖLN
Heugasse 58. Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 22. 21. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von **Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse** u. s. w. an.

DER ALTDEUTSCHE FRANZISKANER-MALER ZU CORBACH.

Von J. B. NORDHOFF.

Das Waldecksche Land bis zur Eder bezeugte bis ins hohe oder späte Mittelalter seinen ethnographischen Zusammenhang mit Westfalen durch die Ausdehnung seiner nördlichen Gaue, durch die kirchliche oder politische Abhängigkeit von den Bistümern Paderborn und Köln, welch letzterem ja das westfälische Süderland einverleibt war, durch allerlei religiöse und gutsherrliche Beziehungen zu Corvei und andern Klöstern der roten Erde, durch seine Vemgerichte, durch den Handelsverkehr und die Kunstschöpfungen. Hatte bereits die gotische Architektur in Einzelheiten besonders im Portal- und Turmbau und in gewissen Kapitälzierden fränkischen Einflüssen nachgegeben und 1392 die Stadt Corbach für monumentale Bauwerke kölnische Meister herangezogen,[1] so neigte später der waldecksche Landeszipfel im Bekenntnisse und andern Bestrebungen entschieden dem Hessenlande zu — immerhin kamen auch da noch die altwestfälischen Grundzüge wiederholt in der Kunstübung[2], im ländlichen Hausbaue[1]) und ganz unverkürzt in der Sprache und im Wesen des Volkes zum Vorscheine.

Corbach, der bedeutendste Platz, empfing schon 1189 sein Stadtrecht von der altwestfälischen Handels- und Kunstmetropole *Soest* und ihr wandte er sich noch in der Folge mit zuversichtlichem Vertrauen zu, wenn es auf die Entscheidung schwieriger Rechtsfragen ankam; beide Städte tragen noch heute in der landschaftlichen Umgebung, in dem welligen Boden und in der Straßenanlage eine auffällig verwandte Physiognomie. Waldeck dankte der westfälischen und vorab der Soester Baukunst die kleine Basilika und bestimmte Planteile ihres Westbaues, später das Hallensystem — nämlich jenes mit weiten Pfeilerabständen und breiten Gewölben in den Abseiten.[2])

Die *Tafel-* und *Altargemälde* wurden, wie es scheint, im ganzen Lande entweder von westfälischen Meistern bezogen oder doch in Fühlung mit einer westfälischen Schule gemalt, das sehr alte Triptychon des Frauenklosters *Netze*, welches den westfälischen Cisterciensern zu Marienfeld unterstand,[3]) wird nach

1) W. Lotz, Kunst-Topographie Deutschlands I, 148.

2) So rührt das umfangreiche Grabmal des Fürsten Georg Friedrich zu Corbach vom Jahre 1692 im Entwurfe von Georg Friedrich Esau, Silberschmied und Kupferstecher zu Mengeringhausen (c. 1632—1718), in der Ausführung von *Heinrich Pape*, Stein- und Bildhauer zu Giershagen, von letzterem wohl ebenso das gleichartige Monument des Grafen Josias zu N.-Wildungen her. Pape hatte bei *Theodor Gröninger* zu Paderborn gelernt. Esau wohnte zeitweise zu Minden und stach für westfälische Buchdrucke. Vgl. meine Nachlese zur Buchdruckergeschichte Westfalens in d. (westfäl.) Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 41 II, 139.

1) Doch musste dieser sogar in den Nordstrichen längst von Franken die Einfahrt an einer Langseite oder mit den kleinern Dorfwohnungen zwei Geschosse annehmen — wie er denn im Norden Westfalens allmählich den friesischen und in allen gesegneteren Revieren den Allerweltseinrichtungen erliegt. Vgl. meine Gelegenheitsschrift: Das Westfalenland und die Anthropologie 1890, S. 18.

2) Vgl. Bonner Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande, 1890, H. 89, 176, H. 90, 793. G. A. Orth in Erbkams Zeitschrift für Bauwesen, 1862, Taf. 31, 32.

3) Meine: Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Kreises Warendorf, 1886, S. 136. Hängt die Anschaffung des Altares etwa zusammen mit der außerordentlichen Ausstattung der

der Beschreibung von Curtze,[1]) der sich allerdings wenig auf das Stilistische einlässt, unzweifelhaft der Soester Schule angehören, und den Werken des 14. Jahrhunderts zuzuteilen sein, wovon ich anderswo Proben und Reste behandelt habe. Dahin weisen die langen Figuren und Extremitäten und zumal die breiten Stirnen und kleinen Augen, die langen einfachen Gewandfalten sowie die bunten Farben. Sogar im rein fränkischen Landesteile, zu Niederwildungen, fand sich ein Prachtwerk der Soester Kunst — jener große Flügelaltar des Meisters Konrad vom Jahre 1402 (oder 1404), nach dessen Eigentümlichkeiten die weiteren Schöpfungen des Malers leicht ermittelt waren. [2])

Was sonst im Ländchen noch aus „katholischer" Zeit rührt, bekundet mindestens Soester Einwirkung und Formgebung. Die drei oder vielmehr die zwei Klappaltäre sind zwar schon 1837 von F. von Rheins[3]) und dreizehn Jahre später von Curtze[4]) dem allgemeinen Inhalte nach besprochen, jedoch, was damals auch kaum zu erwarten war, ohne bestimmten Anschluss an eine Schule, oder auch, wodurch derselbe sich hätte ermöglichen lassen, ohne nähere Angabe der malerischen Richtung und Formenbehandlung. Da zudem die Publikationen das nur zu gewöhnliche Los der örtlichen oder landschaftlichen Litteratur teilten, d. h. auf einen sehr engen Leserkreis beschränkt blieben, so wurden diese Altarwerke bis heute kaum jenseits der Landesgrenzen bekannt und der allgemeinen Geschichte der Malerei gänzlich vorenthalten. Und doch sind es edle Spätblüten des Mittelalters, allem Ermessen nach gezogen im Lande selbst, wo auch Rauchs und W. Kaulbachs Wiegen standen, und dadurch noch besonders anziehend, weil sie uns den Maler, einen Mönch, klar vor Augen stellen leider nicht mit Namen.

Hier gilt es, Näheres über den Wohnsitz und Ordenscharakter des Malers zu ermitteln, und seine Werke auf ihre Schule zurückzuführen oder vielmehr ihre gleichzeitigen und nächstverwandten Werke aufzusuchen.

Ihr Fundort ist Corbach, ihr Grund Holz mit Kreide überzogen; das ältere befindet sich in der Nikolaikirche, das jüngere in der Kilianskirche. Während jenes Szenen aus der Kindheit Jesu oder dem Leben seiner Mutter veranschaulicht, ist dies dem Leiden und Sterben des Erlösers gewidmet. Die Haupttafel des *ältern* bietet ziemlich umständlich und feierlich die Anbetung der Könige „aus Äthiopien", welche Geschenke „der Araber" bringen, im Hintergrunde stark verkleinert die Dromedare und ein ansehnliches Gefolge, indes durch ein Fenster zwei Engel, eine Manns- und eine Frauensperson, herniederschauen. Auf den linken Flügel kommen zwei Darstellungen oben die Verkündigung an Maria, welche ein reich ausgestattetes Gemach bewohnt und vor einem mit einer Nelke besetzten Tische im Buche betet, unten das von den Eltern und drei Engeln angebetete Christkind (Geburt), als Nebenszenen die Krippe mit den beiden Tierköpfen und ein Hirt mit der Herde — ebenso auf den rechten: oben die Begrüßung der Mutter Maria durch die Frauen mittelst Handreichung, im Hintergrunde noch drei Männer (der h Anna?) — unten die Darbringung im Tempel und an den Seiten Frauen mit Lichtern. Im Rücken des rechten Flügels steht fast lebensgroß die h. Katharina, ebenda auf dem linken die h. Maria neben dem Maler. Dieser hat auf dem Hauptblatte und zwar auf zwei Ziegeln, welche der Krone eines Königs als Unterlage dienen, das Datum 1518 angebracht.

Das Bildwerk der *Kilianskirche* erscheint bevorzugt in den Maßen und in der Zahl der Darstellungen, wie dann auch die imposanten Hallenschiffe, die reich gegliederten Fenster, das figurenvolle Prachtportal und der gebieterische Westturm eine herrliche Bauumgebung bilden. „Die erste Grundirung besteht aus Kreide oder Gyps, mit Leimwasser aufgetragen, doch scheint der Goldgrund noch eine Grundirung von Bolus oder einer andern Erdfarbe zu haben." —

dortigen gräflichen Begräbniskapelle? Vgl. die Urkunden der Jahre 1385, 1388 bei Varnhagen, Waldeckische Landes- und Regentengeschichte, 1825, Nr. 93, 94. Beinahe an diese Jahre herauf reicht meines Erachtens auch das Soester Antependium der Wiesenkirche im Museum zu Münster, beschrieben mit Illustration von Cl. v. Heeremann, Zeitschr. f. k. Kunst, 1891, S. 77, 84.

1) Geschichte und Beschreibung des Fürstentums Waldeck. Arolsen, 1850, S. 392.

2) Vgl. meine Untersuchungen über die Soester Malerei unter Meister Konrad in d. Bonner Jahrbüchern H. 67, S. 122 ff., 128 ff.

3) Jener der Kilianskirche zu Corbach in der Waldeckischen gemeinnützigen Zeitschrift (1837) I, 219 ff. — darnach L. Curtze und von Rheins, Geschichte und Beschreibung der St. Kilianskirche zu Corbach, 1843, S. 356 und verkürzt bei Orth a. a. O. 1862, S. 501.

4) Jener der Nikolaikirche mitsamt dem weiteren Bildervorrate des Landes bei Curtze, Gesch. und Beschreibung, S. 394 ff.

1) Man gestatte hier die Bemerkung, dass die zweizeilige den Chorbau betreffende Minuskelschrift: Anno D(omi)ni m ccccˇLiiii (1454) auf der Fronte einer Chorstrebe und zwar auf einem Oblongum steht, dessen beide (schmale) Seiten schon mittelst eines klar entwickelten *Rollwerks* endigen.

Die Mitteltafel, woran diese Eigentümlichkeit erwiesen, enthält wiederum mit zahlreiche Umstehenden, wovon einzelne Gestalten eine Höhe von etwa vier Fuß haben, die Kreuzigung des Herrn, dessen Blut unten ein Jünger, oben zwei Engel in goldenen Kelchen auffangen, daneben die Hinrichtung der Schächer, welche ihre Seelen in Menschengestalt aufgeben. Die reuige Seele wird von einem Engel in Empfang genommen, die verstockte, schwarze von einem Teufel rücklings dem Munde entrissen, links und rechts unten knieen, kennbar an den angestammten Wappen, die Donatoren Graf Philipp III., welcher bald nach Vollendung des Gemäldes die Reformation einführte, und die Gräfin Anna (von Kleve), zwischen beiden, den Blick dem Gekreuzigten zugewandt der Maler und am Fuße des Kreuzes steht 1527.

In den beiden Feldern der hohen Predella vollzieht sich rechts die Feier des jüdischen Passahfestes, wobei die Tischgenossen stehend ein Kraut oder eine Blume in der Hand haben, links das h. Abendmahl — jedes mit nachdrücklich betontem Beiwerk.

Am Mittelstücke bewegen sich, wie bei bedeutenden Altargemälden, vier Flügel mit folgenden Bildern: auf den innern Flügeln links oben Christus am Ölberge und unter den Nebenfiguren grell als Verräter gekennzeichnet Judas an der Spitze der Häscher — unten Christus mit Blut überströmt vor Pilatus — rechts oben die Geißelung, welche Pilatus aus einem Fenster ansieht, — unten die Verhöhnung im Angesichte des Pilatus, der in einem Bogenfenster noch einmal mit dem gebundenen Heilande erscheint; — auf den Außenseiten fast lebensgroß rechts die Apostel Petrus und Paulus, links Johannes mit einem Buche und der Salvator. Die beiden äußersten Klappen bestehen bereits aus umrahmter Leinwand, ihre mit Leimfarben aufgetragenen Bilder sind sehr verblasst, vielleicht auch nachträglich entstanden: nämlich links inwendig Matthäus und Johannes der Apostel mit dem Kelche, auswendig der erstandene Jesus, nostra salus, — rechts inwendig Simon und Bartholomäus, außen Johannes der Täufer mit dem Lamme und der Kreuzfahne.

(Schluss folgt.)

HANDZEICHNUNGEN ITALIENISCHER MEISTER

in photographischen Aufnahmen von Braun & Co. in Dornach, kritisch gesichtet von Giovanni Morelli (Lermolieff).

Mitgeteilt von E. Habich.

(Fortsetzung.)

Giulio Romano.

283	Faunes et bacchantes . . .	Echt, mantuanische Zeit

Zeichnungen im Louvre.

		Kritik Morelli's.
284.	Mars et Vénus.	Echt, Raffaelsche Zeit.
285.	La Vierge et l'Enfant	Echt, Mantuaepoche, Michelangelesk.
286.	Figure de femme	Wertlos.
287.	Cavalier	Wertlos.
288.	Sujet inconnu.	Echt, Mantuazeit.
289.	Une femme et deux enfants .	Schule Giulio Romano.
290.	Peche miraculeuse	Wertlos.
291.	Sainte Famille	Schüler des Giulio Romano's.
292.	Deux figures de femmes	Schüler des Giulio Romano's.
293.	Mort d'Orphée	Echt.
294.	Résurrection du Christ	Kann sein

Perugino.

295.	Tête de vieillard	Nein.
296.	Tête de vieillard	Kopie.
297.	Baptême du Christ	Schule Pintoricchio's. oder Kopie nach ihm
298.	Tête de jeune femme	Gut. Wer?
299.	La Vierge agenouillée	Nein.
300.	Saint Jérôme	Wohl Lo Spagna.
301.	Tête de Vierge	Kopie.
302.	Sainte Famille	Schule Perugino's.
303.	Archer	Kopie.
304.	Archer	Kopie.
305.	Le Christ et les apôtres	Schule Perugino's.
306.	La Vierge et l'Enfant	Schule Perugino's.
308.	Intérieur de la chapelle Saint-Laurent	Echt und schön.
311.	Deux jeunes filles	Echt und schön.

Annibale Carracci.

349.	Paysage	Echt.
352.	Deux jeunes filles à mi-corps . . .	Echt.

und viele andere Nummern echt und schön.

Francesco Francia.

363.	Triomphe de Titus	Nein, Peruzzi.

Francesco Primaticcio.

371.	Isaac et Jacob	Echt.
374.	Cupidon	„
452.	Prise de Carthage	„
453.	Jeune femme. Deux enfants . . .	„

und viele andere Nummern echt und schön.

Giovanni Bellini.

400.	Croquis	Nein, Carpaccio.

Paolo Veronese.

401.	Sainte Famille	Echt.
402.	Tête de nègre	„
403.	Sainte Famille	Nein.
404.	La Vierge et l'Enfant	Nein.
405.	Costumes du temps	Nein, Paolo Farinati.

Franco.

407.	Deux figures d'hommes	Wohl echt.

Andrea Mantegna.

408	Le Jugement de Salomon	Echt.
409.	Le Sauveur	Nein, Bonconsigli.
410.	Judith	Kopie.
411.	Judith	Schule von Ferrara.

Palma Giovine.

416.	Le Christ mort soutenu par des anges	Echt.
417.	Sainte agenouillée couronnée par un évêque	Echt.

Zeichnungen im Louvre.

Kritik Morelli's.

418. Figure de Saint . . . . . .
419. Annonciation . . . . Echt.
420. Baptême du Christ . . . .
421. Croquis . . . .

Giovanni B. Piazzetta.

422. Figures historiques . . . . Echt.
423. Figures agenouillées . . . . Echt.

Sebastian del Piombo.

424. Visitation . . . . Echt.

Tintoretto.

426. Descente de croix . . . . Echt.
427. Saint Pierre . . . . Fraglich.

Tiziano.

428. L'enlèvement d'Europe. Paysage . D. Campagnola.
429. Les apôtres . . . . Echt.
430. Soldat . . . . Nein, wertlos.
431. La Vierge et l'Enfant . . . . . Schule Tizianos.
432. Jugement de Pâris . . . . . Domenico Campagnola.
433. Hallebardier . . . Nein, Giulio Campi sich anlehnend an Pordenone zum Gemälde in der chiesa S. Agata in Cremona.
434. Tête de vieillard de face . . . . Nein, Savoldo.
435. Tête de vieillard de profil . . . . Nein, Savaldo.
436. Figure de femme . . . . Nein, wertlos.
437. Paysage . . . . Nein, Domenico Campagnola.

Nicolo dell' Abbate.

438. Prophète . . . .
439. Annonciation . . . .
440. Le Christ mort soutenu par la Vierge Wohl alle echt.
441. Apollon au Parnasse . . . . . .

Antonio Allegri gen. il Correggio.

443. La Vierge et l'Enfant . . . . . Fraglich.
444. Etude d'homme nu porté sur des nuages Echt.
445. La Vierge . . . . Wohl Schidone.
446. Saint Jean . . . . Echt.
447. Vénus . . . . Fraglich.
448. Nymphe endormie . . . . Fraglich.
449. Figure nue jouant de la flûte de Pan Nein.
450. Deux frises . . . . Echt.
451. La Charité . . . . Nein.
452. Trois petites frises . . . . Echt.
453. Croquis de figures nues . . . . . Nein.
454. Croquis de figures nues . . . . . Nein.
455. Croquis de figures nues . . . . . Nein.
456. Croquis de figures nues . . . . . Nein.
457. La Vierge . . . . Echt.
458. Tête de jeune fille . . . . Nein.
459. Tête d'enfant . . . . Nein.
460. Tête d'enfant . . . . Nein.
461. Martyrs . . . . Kann echt sein?

Polidoro da Caravaggio (Caldara).

463. Figures diverses . . . . Echt.
464. Deux femmes coupant les cheveuex à un homme . . . . Echt.
465. Joueurs de cartes . . . . Echt.
466. Figures diverses . . . . Echt.
467. Groupe de femmes . . . . Echt.
468. Sacrifice . . . . Echt.
469. Deux figures drapées . . . . . . Echt.

Zeichnungen im Louvre.

Kritik Morelli's.

Luini (Bernardino).

470. Figure d'enfant . . . . Nein.

Parmigianino (Francesco Mazzola).

471. Figure de femme debout, tenant une lyre . . . . Nein.
472. Figures décoratives . . . . Echt.
473. Tête de jeune femme . . . . . . Echt.
474. Tête de jeune femme . . . . . . Echt.
475. La Vierge . . . . Echt.
476. Sainte Famille . . . . Echt.
477 Baptême . . . . Nein.

Panini (Franceso).

478. Architecture . . . . Echt.
479. Architecture . . . . Echt.
480. Architecture . . . . Echt.

Schidone (Bartolommeo).

481. Figure de Saint Jean . . . . . . Echt.

Solario (Andrea).

482. Tête de saint Jean . . . . Nein.

Biscaino (Bartolommeo).

483. Sainte Famille . . . . Echt.
484. Sainte Famille . . . . Echt.
485. La Vierge et l'Enfant sur des nuages Echt.
486. Sainte Famille . . . . Echt.

Luca Cambiaso.

487. Figure de femme drapée . . . . Echt.

Unbekannt.

509. Tête de jeune homme . . . Domenico Ghirlandajo.
510. Groupe de soldats . . . . Schlechte Kopie nach Pintoricchio. . . . . . .
513. Tête de jeune homme . . . Domenico Ghirlandajo
516. Deux figures nues . . . . Schule Pollajuolo's.

Zeichnungen in Lille (Musée Wicar).

Fra Angelico.

1. Un moine et un ange agénouillés . Wertlos.

Masaccio.

2. Saint Luc . . . . Nein, ein Florentiner.
3. Deux figures, l'une couchée, l'autre assise . . . . Wertlos.
4. Trois figures, costumes florentins . Wertlos.
5. Tête de vieillard . . . . . Wohl Bramantino (?)
6. Trois figures nues . . . . . . Nein, ein Florentiner.
7. Trois figures nues . . . . . . Nein, ein Florentiner.
8. Trois figures, costumes florentins . . dem Filippino verwandt.
9. Figures nues . . . . Filippino Lippi, schön.
10. Figure nue . . . . Nein.
11. Une figure nue et une figure drapée Nein, Florentiner Schule.

Bellini (Giovanni)

12. La Vierge et l'Enfant Jésus . . Bartolommeo Montagna.

Pollajuolo (Antonio).

13. Hommes assis . . . . Fälschung.

Mantegna (Andrea).

14. Figure d'homme nu . . . . Bramantino.
15. Etude de nu . . . . Bramantino.

Zeichnungen in Lille (Musée Wicar).

Kritik Morelli's.

Signorelli (Luca.)

16. Différentes études . . . . Ohne Wert.
17. Trois figures nues . . . . Ohne Wert.
18. Soldats . . . . Ohne Wert.

Perugino.

19. Groupe pour l'adoration des mages Kopie.

Botticelli (Sandro).

20. Femmes assises. — Croquis . . . Schule Filippino.
21. Jeune homme debout. — Costume florentin . . . . Kopie.
22. Deux jeunes hommes dont l'un tient une èpèe. . . . . . . Kopie nach dem Bilde der Anbetung der Könige.

Ghirlandajo (Domenico).

23. Un évêque . . . . } Nein, Raffael-
24. Saint Barthélemy . . . . } lino del Garbo.
25. Cérémonie religieuse . . . . . Kopie.
26. Un évêque et deux anges . . . Schule Ghirlandajo's.

Fra Bartolommeo.

27. Tête de moine, profil . . . . . . Echt.
28. La Vierge et l'Enfant . . . . . Echt.
29. Etude de draperie pour un moine . Echt.
30. Un moine étendant le bras . . . Echt.
31. Différentes études . . . . Echt.

Michelangelo.

32. Croquis, figures nues . . . . . . Ohne Wert.
33. Esquisse pour le Jugement dernier . Fraglich.
34. Groupe d'après une peinture antique Fraglich.
35. Sept mascarons . . . . Nein, Bacchiacca.
36. Etude de draperie . . . . Nein, Bandinelli.
37. Etude de nu . . . . Echt.

Tiziano.

39. Satyre . . . . Nein, Sebastian del Piombo.
40. Paysage . . . . Kann ein Carracci sein.
41. Différents croquis . . . . Echt.

Sansovino.

42. Figure entourée d'ornements . . . Ohne Wert.

Sodoma (Giov. Antonio Bazzi).

43. Tête de Vierge . . . . Kopie.
44. Le Père éternel . . . . Vielleicht echt.

Palma Vecchio.

45. Trait de l'histoire ancienne. . . . Nein.

Raffael Sanzio.

46. Sainte Famille (Terranuova) . . . Echt.
47. Tête d'homme . . . . . Übergangen, zweifelhaft.
48. Tête de femme . . . . Wahrscheinlich Eusebio di San Giorgio.
49. Tête d'homme, profil . . . . . Kopie nach Raffael.
50. Tête de vieillard . . . . Timoteo Viti (?)
51. Etudes pour l'école d'Athènes . Kopie mit Zuzätzen.
52. Portrait d'un jeune homme . Echt, früh, übergangen.
53. Tête d'un religieux . . . . Timoteo (?)
54. Esquisse pour la Vierge et l'Enfant Echt.
55. Tête d'homme . . . . Echt.
56. Etude d'enfant . . . . . . Fälschung oder Kopie
57. Tête d'enfant riant . . . . . Fälschung oder Kopie
58. Tête et deux mains d'après nature . Echt.
59. Tête d'homme, profil . . . . Ohne Wert.
60. Quatre apôtres . . . . . . Nein, ist Pintoricchio.

Zeichnungen in Lille (Musée Wicar).

Kritik Morelli's.

61. Croquis pour une Victoire . . . . Zweifelhaft.
62. Croquis . . . . Ohne Wert.
63. Tête de femme . . . . . Eusebio di San Giorgio.
64. Deux arbalétriers . . . . Wohl Timoteo Viti nach Signorelli (?)
65. Tête de jeune homme . . . . . Fälschung.
66. Jeune homme jouant du violon . . Echt, für die Krönung Mariae.
67. Exquisse pour le couronnement de la Vierge . . . Ganz übergangen, entzieht sich der Beurteilung.
68. Tête de vieillard . Nicht Raffael, (ob Timoteo Viti?)
69. Apollon. Un philosophe . . . . . Echt.
70. Tête de femme . . . . Kopie.

(Fortsetzung folgt.)

BÜCHERSCHAU.

⊙ *Der Maler Hubert Herkomer* hat vor einiger Zeit in Oxford Vorlesungen über die Radirtechnik gehalten, die er seit einer Reihe von Jahren mit steigendem Erfolge übt. Jetzt sind diese Vorlesungen, mit zahlreichen Illustrationen versehen, unter dem Titel „Etching and Mezzotint Engraving. Lectures delivered at Oxford. By Hubert Herkomer" bei Macmillan & Co. in London erschienen.

KONKURRENZEN.

*** *Zu einer Wettbewerbung um ein Telldenkmal in Altorf* waren dreißig Entwürfe von ausschließlich schweizerischen Bildhauern eingegangen. Den ersten Preis erhielt *R. Kießling* in Seefeld (Zürich), den zweiten *R. Dorer* in Baden bei Zürich, den dritten *Pereda,* den vierten *G. Siber* in Küßnacht (Zürich).

TODESFÄLLE.

*** Der *Landschaftsmaler Louis Neubert*, der bis vor kurzem in München thätig gewesen war, ist am 25. März in der Irrenanstalt Sonnenstein bei Pirna im 46. Lebensjahre gestorben.

*** Der Bildhauer *Heinrich Natter*, ein geborener Tiroler, ist am 13. d. M. in *Wien* im Alter von 48 Jahren an Herzschlag gestorben. Natter ist in weiteren Kreisen besonders durch sein Brunnendenkmal Walthers von der Vogelweide in Bozen, durch sein Zwinglimonument in Zürich und durch die Haydnstatue in Wien bekannt. Im September d. J. soll sein Hofer auf dem Berge Isel enthüllt werden. Zahlreiche Freunde und Verehrer trauern um den als Künstler und als Mensch gleich trefflichen, kerndeutschen Mann.

*** *Der Bildhauer Anton Scholl* hat am 7. April in Mainz durch Selbstmord geendigt. Er stand im 53. Lebensjahre. Seine künstlerische Thätigkeit bewegte sich zumeist in der Ausführung von dekorativen Arbeiten für öffentliche Gebäude in Mainz, Wiesbaden (Rathaus), Frankfurt a. M. (Centralbahnhof) und a. O. Er war der Neffe von J. B. Scholl, dem Schöpfer des Mainzer Schillerdenkmals.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Zum Geschäftsführer der Münchener Künstlergenossenschaft* ist an Stelle des von seinem Amte zurückgetretenen Rates Paulus der Geschäftsführer des Vereins Berliner Künstler, *O. Jobelmann,* gewählt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

. *Die Kunstgeschichtliche Gesellschaft in Berlin* hat am 17. April ihre zweite Ausstellung in den Räumen der Kunstakademie eröffnet. Sie verfolgt den Zweck, die künstlerische und kunstgewerbliche Thätigkeit in Berlin während des Zeitalters Friedrichs des Großen zu veranschaulichen. Dazu haben die königlichen Schlösser in Berlin, Potsdam und Charlottenburg und eine Reihe von Privatsammlungen ihre Schätze zur Auswahl gestellt, die mit richtigem Blick für das künstlerisch oder geschichtlich Bedeutende getroffen worden ist. Die Auswahl aus den königlichen Schlössern hat *Dr. Paul Seidel* besorgt, und seinen Bemühungen ist es zu verdanken, dass man zum ersten Male eine umfassenden Überblick über das Schaffen des Porträtmalers *Antoine Pesne* gewinnt.

⊙ *Die Seherin von Prevorst im Hochschlafe*, das neueste Gemälde von *Gabriel Max*, das, wie wir gemeldet haben, für die Galerie des Rudolphinums in Prag angekauft worden ist, ist im Lokale des Vereins Berliner Künstler zur Ausstellung gelangt. Das Bild wird alle diejenigen enttäuschen, die ein Sensationsgemälde oder gar die Befriedigung spiritistischer oder hellseherischer Neigungen erwartet haben. Es ist nämlich nur ein schlichtes Abbild der schwäbischen Bäuerin, das Gabriel Max aus der Schilderung Justinus Kerners geschöpft hat. In tiefen Schlaf versunken liegt die Somnambule, deren blasses hageres Antlitz starke Spuren nervöser Überreizungen zeigt, mit weit vom Körper gestreckten Händen in einer hölzernen Bettstatt. Ihre Haare sind unter einem weißen Kopftuche verborgen, ihr Oberkörper ist mit einer weißen Jacke bekleidet und der Unterkörper mit einer grünen Decke verhüllt, an deren Ende noch ein Stück eines rosenfarbenen Pfühls sichtbar ist. Der mystische Zauber, den das Bild trotz des Verzichts auf jeden Apparat ausübt, beruht nur in den Farbenverbindungen, die übrigens zu dem bekannten Inventar der Inszenirungskunst des geistvollen Künstlers gehören. Zeichnung und Modellirung sind völlig tadellos. — Zu gleicher Zeit sind im Künstlervereine 62 Zeichnungen und Aquarelle von *C. W. Allers*, die Originale zu seinem, zu Weihnachten vorigen Jahres erschienenen Cyklus „Auf Capri", und vier capresische Landschaften von *Sebastian Lucius* ausgestellt, einem jungen Künstler, der damit die ersten Proben eines ansprechenden Talents ablegt. Er ist ein Schüler von Peter Janssen und F. v. Uhde, scheint sich aber mehr nach den modernen italienischen Landschaftsmalern gebildet zu haben, deren keck-koloristische Art in der Wiedergabe komplizirter Lichtwirkungen er sich glücklich angeeignet hat.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

*** *Das Rembrandtsche Gemälde „Das junge Weib im Bette"*, vermutlich Hendrikje Stoffels, das, wie wir in der vorigen Nummer gemeldet, auf einer Versteigerung in London von Herrn Wertheimer erstanden worden ist, ist jetzt für 5500 Pfd. in den Besitz der Nationalgalerie in Edinburg übergegangen. Die dazu nötige Summe hat ein Edinburger Bierbrauer Mac Ewen hergegeben. Herr Wertheimer hatte 5000 Pfd. bezahlt.

*** *An der internationalen Kunstausstellung in München* sind als geschlossene Gruppen folgende Länder und Vereinigungen beteiligt: Amerika, Belgien, Dänemark, Deutschland, England, Frankreich, Holland, Italien, Norwegen, Österreich, die Vereinigung der polnischen Künstler, Russland, Schottland, Schweden, Spanien und Ungarn.

*** *Von der Berliner Kunstakademie.* Die häufigen Misserfolge beim Wettbewerb um den großen Staatspreis für Malerei haben, wie die Berliner Blätter melden, nunmehr eine durchgreifende Reform veranlasst, welche die Genehmigung des Kultusministers gefunden hat und bereits für dieses Jahr in Kraft tritt. Nach den alten Satzungen musste der Bewerber, nachdem er seine allgemeine Befähigung in einer „Vorkonkurrenz" nachgewiesen hatte, unter Klausur eine eigens gestellte künstlerische Aufgabe lösen und nach der angefertigten Skizze zur Ausführung bringen. Dem Sieger fielen dann 6000 Mark für eine zweijährige Studienreise zu, außerdem 600 Mark als Reisegeld. Der letzte Punkt ist dahin geändert, dass jedes Stipendium nur für ein Jahr und nur in Höhe von insgesamt 3300 Mark verliehen wird. Für Maler und Bildhauer kann es unter Umständen auf ein Jahr verlängert werden. Noch wertvoller ist die Hauptbestimmung der neuen Satzungen, dass jetzt nicht mehr eine besondere Preisaufgabe gestellt wird, sondern dass die Bewerbung durch Einsendung beliebiger selbstständiger Werke erfolgt. Eine Sichtung auf Zulassung nehmen die Akademien von Berlin, Düsseldorf, Königsberg und Cassel, sowie das Städelsche Institut zu Frankfurt a. M. vor. Sodann werden die zugelassenen Werke in Berlin ausgestellt, ein Ausschuss der Berliner Akademie übernimmt die Vorprüfung, erstattet schriftlichen Bericht, und die Gesamtsektion der bildenden Künste, einschließlich der einzuladenden auswärtigen preußischen Mitglieder, fasst angesichts der Werke nach Anhörung des Ausschussberichtes Beschluss über die Zuerkennung der Preise. Nach getroffener Entscheidung wird die Ausstellung der Entwürfe öffentlich. Die Altersgrenze ist die des vollendeten 32. Lebensjahres. Einige Sonderbestimmungen sind noch für den Staatspreis der Architekten getroffen.

*** *Die Spaltung in der Münchener Künstlergenossenschaft,* die wir in der vorigen Nummer angekündigt haben, hat sich nunmehr vollzogen. Wie der „Frankfurter Zeitung" geschrieben wird, sind etwa hundert Künstler aller Richtungen, darunter auch Träger hervorragender Namen, aus der Künstlergenossenschaft ausgetreten und haben einen neuen Verein gebildet. An die Spitze wurde Bruno Piglbein als erster und Hugo von Habermann als zweiter Präsident berufen; zu weiteren Vorstandsmitgliedern wurden Albert Keller, Gotthard Kuehl und Fritz v. Uhde gewählt. Auch Becker-Gundal, Block, Dill, Fehr, Hierl-Deronco, Keller-Reutlingen, Lepsius, der Bildhauer Maison, Samberger, Schlittgen, Schmädel, Stuck, Trübner, Wahle, Weishaupt befinden sich unter den Sezessionisten. Die Spaltung soll namentlich durch den in der Künstlergenossenschaft herrschenden bureaukratischen Geist herbeigeführt worden sein; auch tadelte man vielfach, dass unter den ungefähr 1000 Mitgliedern des alten Vereins viele nicht eigentliche Künstler seien, was bei den leichten Aufnahmebedingungen erklärlich ist. Eine derartige „kompakte Majorität" wird der neue Verein durch seine Statuten fernzuhalten suchen. Sie enthalten neben ziemlich strengen Aufnahmebedingungen die in dieser Beziehung wichtige Bestimmung, dass Mitglieder, welche ohne zwingende Gründe drei Jahre hindurch nicht ausgestellt haben, ihres Stimmrechts verlustig gehen. Finanziell scheint das Unternehmen gesichert, da ein aus Kapitalisten bestehender Patronatsverein gleichfalls in der Bildung begriffen ist.

*** *Der Löwe auf der Piazetta in Venedig* ist im vorigen Jahre von seinem Standplatze, der roten Granitsäule, die Domenico Michieli 1127 bei seiner siegreichen Heimkehr aus Palästina von einer Insel des griechischen Archipels mit-

gebracht hatte, herabgenommen worden, damit die im Laufe der Jahre entstandenen Schäden soweit als möglich wieder gutgemacht würden. Das ist nun, wie der „Frankf. Ztg.“ aus Venedig gemeldet wird, gelungen. Die Wiederherstellung des historischen Löwen soll ein hartes Stück Arbeit gewesen sein, woran namentlich die Verschiedenartigkeit des antiken und des heutigen Metalles Schuld trägt. Der Ingenieur Luigi Vendrasco überwand diese Schwierigkeit, indem er von der inneren Konstruktion des Löwen einen Abdruck nahm und nach diesem einen Bronzeguss von entsprechender Stärke anfertigen ließ, welcher, unterstützt von einem Metallgerüst, nun im Innern des kostbaren Thieres sitzt und dessen Bestand hoffentlich auf weitere Jahrhunderte hinaus sichert.

VOM KUNSTMARKT.

t. *Berliner Kunstauktion.* Anfang Mai d. J. werden in *Berlin* drei schöne Sammlungen von Kunstgegenständen, Antiquitäten und Gemälden im *Rudolph Lepke*schen Kunstauktionshause Kochstraße 28/29 zur öffentlichen Versteigerung gelangen. Wir machen auf die Kataloge dieses Institutes, speziell den illustrirten Katalog Nr. 851 und die Kataloge Nr. 852 und 853, welche den Kunstliebhabern von großem Interesse sein dürften, aufmerksam. Die erste, recht vielseitige und kostbare, aus fürstlichem Besitz stammende Sammlung von schönen echten Stücken, wie sie nur höchst selten auf dem Kunstmarkte erscheinen, wird gewiss allen Sammlern sehr willkommen sein. Wir weisen daher auf die prächtigen und seltenen aus Nephrit (Jade) geschnittenen chinesischen Stücke, Kannen, Vasen, Tempelgefäße etc. besonders hin; machen jedoch auch auf die aus Chalcedon geschnittenen, aus Speckstein und Palmenwurzelholz gearbeiteten Gegenstände, Kannen, Vasen, Figuren etc., welche zum Teil aus sehr alter Zeit herstammen, ebenfalls aufmerksam, indem wir noch bemerken, dass die chinesischen Stücke sämtlich aus einer Zeit sind, zu welcher solche noch nicht Exportware für Europa waren. Hervorragende Objekte sind die drei in Kupfer getriebenen Limogesschalen, eine davon angeblich von Jean Court gemalt, welche teilweise mit translucidem Email geschmückt sind. Die getriebenen Arbeiten in Silber aus dem 15., 16., 17. und 18. Jahrhundert-Trinkbecher, Kredenzpokale, Schalen, Platten etc. etc., Münzbecher, Münzschalen mit äußerst seltenen Münzen, ferner ein silbernes deutsches Kartenspiel mit dem Monogramm des Künstlers gezeichnet und mit meisterhaft gezeichneten Figuren, von welchem wir drei Kartenblätter in wenig verkleinerter Abbildung beifügen, deren delikate Zeichnung leider unser Cliché nicht wiederzugeben vermag; dies sind gleichfalls prachtvolle seltene Stücke. Hervorragend sind ferner auch die sehr schön geschnitzten Arbeiten in Elfenbein, darunter eine Dose von Fiamingo mit einem schön komponirten und ausgeführten Puttenfries, die Bettlerfiguren von Elfenbein und Holz, die Medaillons, Dosen, darunter ein großer Elfenbeinhumpen in getriebener und vergoldeter Silbermontirung etc., auch die Dosen in Gold, Silber, Amethyst, Bergkrystall, wovon als kostbarste eine mit Miniaturen von Watteau besonders hervorzuheben ist. Wir erwähnen noch die großen Vasen und Schalen in Amethyst, die Kannen aus schwarzem Hyalith, die Böttgerkrüge, Siegburger- und Kreussenerkrüge, den in Silber montirten Hyacinthenglasbecher, die Kunkelgläser, und ein Kuriosum, das Doppelglas mit der interessanten bunten Darstellung einer Ballonauffahrt, die Böttger-Porzellane, Berliner, Altmeißener Porzellane etc., schöne beachtenswerte Stücke. Der illustrirte Katalog trägt die Nummer 851. Der Katalog 852 schließt sich durch die schöne bekannte Berliner Sammlung des Herrn S. Alexi jener ersten Sammlung nicht nur dem Inhalte nach, sondern auch dem Versteigerungstage nach gleich an; wir heben speziell hervor die Sèvres, französischen Bronzen, silbernen Innungsschilder, Altaugsburger Deckelkrüge, Niellobecher, Münzbecher etc. ferner die als Meißener Porzellane, Email, die schönen Kreussener Krüge, darunter ein prächtiger Jagdkrug von tadelloser Erhaltung. Auch eine kleine Kollection ausgewählter Ölgemälde, in welcher Meister wie Ad. Menzel, Gust. Richter, Sohn, Fritz Werner u. a. vertreten sind, gehört dieser Sammlnng an. Der diesen sich anschließende Katalog 853 bringt eine schöne umfangreiche Sammlung von Ölgemälden altniederländischer Meister aus dem Besitze der Frau Witwe Höpken-Melenberg und nennt Namen wie: Johann de Wet, Jan Brueghel, J. Asselijn, C. Netscher, Klaasz Heda, J. v. Goijen, G. Ter Borch, Rachel Ruijsch, Simon de Vos, F. und W. v. Mieris, Gov. Flinck A. v. Beijern, Nic. Maes, Jan Bijlert, Esaias v. d. Velde, T. b. Droogsloot, J. D. de Heem, F. Floris, B. Breenberg, P. Palamedesz, A. Bijsschop, G. Honthorst, S. v. d. Does, J. de Momper, D. Seghers, J. v. Ruisdael d. J., J. Jordaens, C. C. v. Ryck, M. d' Hondecoeter, Jan Steen, M. J. Mierevelt, D. Ryckaert, G. Houckgeest, A. v. den Tempel, J. Victors, F. Bol u. a. Die Besichtigung dieser drei Sammlungen findet in den Sälen des oben genanten Kunstauktionshauses am Sonntag den 1ten Mai und Montag den 2ten Mai d. J. von 10—2 Uhr statt und die Versteigerung der ersten (851 Kat.)



Sammlung findet am 4ten Mai, der zweiten (852 Kat.) am 5ten Mai und der dritten (853 Kat.) am 6ten und 7ten Mai d. J. ebendaselbst täglich von 10 Uhr ab statt.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1892. Nr. 8.
Jahresausstellung im Künstlerhaus in Wien. — Ueber das antik und modern Tragische II. Von F. Kürnberger.

Bayerische Gewerbezeitung. 1892. Nr. 6.
Die Anwendung der Elektrizität in der Chemie im Hinblick auf die elektrotechnische Ausstellung in Frankfurt a. M. Von H. Stockmeier. — Bayerisches Gewerbemuseum.

Christliches Kunstblatt. 1892. Nr. 4.
Ueber die neuesten Vorschläge für evangelischen Kirchenbau II. Von O. Mothes in Zwickau. — Die Friedhofkirche in Reutlingen. — Peter Parler von Schwäbisch Gmünd und seine Familie. Von Klemm. — Der welsche Gast.

Gewerbehalle. 1892. Lief. 5.
Taf. 33. Prunkschale. Entworfen von H. Götz in Karlsruhe. — Taf. 34. Holzplafond aus dem Pellerhaus in Nürnberg. — Taf. 35. Abreißkalender. Entworfen von H. Kaufmann in München. — Taf. 36. Schrank im k. k. österreichischen Museum für Kunst und Gewerbe in Wien. — Taf. 37. Details von Grabmälern in der Schlosskirche zu Pforzheim. — Taf. 38. Gitterwerk an einem Privathause in Meilen-Zürich. — Taf. 39. Stühle mit Arbeiten in geschnittenem und gepunztem Leder. — Taf. 40. Muster eines Buchbinderbuntpapiers.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1892. Heft 1.
Die Heiligen Maria Magdalena und Agnes von Ribera und Giordano. Von C. Justi. — Gotisch oder Romanisch? Von J. Prill. — Alte Fensterverglasungen im Dom zu Xanten. Von F. Stummel.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Heugasse 58 — KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 23. 28. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

AUSSTELLUNG DER KUNSTGESCHICHTLICHEN GESELLSCHAFT IN BERLIN.

I.

Hatte die erste Ausstellung, mit der die Kunstgeschichtliche Gesellschaft in Berlin vor zwei Jahren in die Öffentlichkeit trat, die Person des großen Kurfürsten von Brandenburg, die von ihm erworbenen und ererbten Kunstschätze und die Erzeugnisse seiner Kunstpflege zum Mittelpunkte gehabt, so gruppirt sich der Inhalt der am 17. April in denselben Räumen der Akademie eröffneten zweiten Ausstellung der Gesellschaft um Friedrich den Großen und seine Kunstliebhabereien. Der Kunstbesitz der königlichen Schlösser in Berlin, Potsdam, Charlottenburg u. s. w. ist so reichhaltig und schier unerschöpflich, dass man sich bei Anordnung der Ausstellung nicht einmal genötigt sah, auf die aus den Erwerbungen Friedrichs des Großen herrührenden Kunstwerke zurückzugreifen, die den Hauptbestandteil der 1883 zu Ehren der silbernen Hochzeit des Kronprinzenpaares veranstalteten Ausstellung bildeten, nämlich auf die glänzende, in der Welt einzig dastehende Reihe von Gemälden Watteaus, Lancrets und Paters. Nur zwei damals nicht ausgestellte Gemälde von Lancret, „Der Tanz im Freien“ und „Der Tanz in der Gartenhalle“, die erst kürzlich durch eine geschickte Restauration zu neuem Leben erwacht sind, und ein kleiner Watteau, ein Konzert aus Schloss Sanssouci, erinnern an die Vorliebe des großen Königs für die beiden Meister des galanten Schäferstücks. Im übrigen ist, soweit die Gemälde in Betracht kommen, der Schwerpunkt auf diejenigen Werke französischer und heimischer Künstler gelegt worden, die unter Friedrich II., seinem Vorgänger und Nachfolger, in Berlin und Umgebung entstanden sind. Für die übrigen Erzeugnisse der Kunst und der Kunstindustrie, die hinzugezogen sind, um einen möglichst vollständigen Überblick über alle Zweige des Kunstschaffens im 18. Jahrhundert zu geben, ist der Kreis, soweit es sich um den Ursprungsort handelt, weiter umschrieben worden. Französische Skulpturen, Emailmalereien, Wandteppiche, Möbel, Uhren, Silberarbeiten, Bronzen, Schmucksachen, bemalte Fächer und Porzellane, Porzellan aus Meißen und anderen deutschen und ausländischen Manufakturen, Wedgwoodware, Gemälde von J. B. Greuze, Hogarth und B. Bellotto (Canaletto) — aus diesen und anderen Bestandteilen ist ein in den Einzelheiten ebenso fesselndes wie im ganzen Respekt einflößendes Bild komponirt worden, das vor allem abermals den erfreulichen Beweis liefert, dass die Zahl der Kunstsammler und -liebhaber in Berlin in beständigem Wachstum begriffen ist, wozu der Einfluss der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft und die von ihr ausgegangenen Anregungen nicht wenig beigetragen haben.

Das Gros der Ausstellung wird freilich, wie schon bemerkt, den königlichen Schlössern verdankt, aus denen *Dr. Paul Seidel*, der Kustos der Kunstsammlungen des königlichen Hauses, mit glücklicher Hand eine Auswahl besorgt hat, deren vornehmstes Ergebnis für die Bereicherung unseres kunstgeschichtlichen Wissens die erste deutliche und umfassende Veranschaulichung der künstlerischen Persönlichkeit des Hofmalers *Antoine Pesne* (1683—1757) als Porträtisten ist. Seidel hat zur richtigen Beurteilung von Pesnes künstlerischer Bedeutung, die nicht bloß in seinen

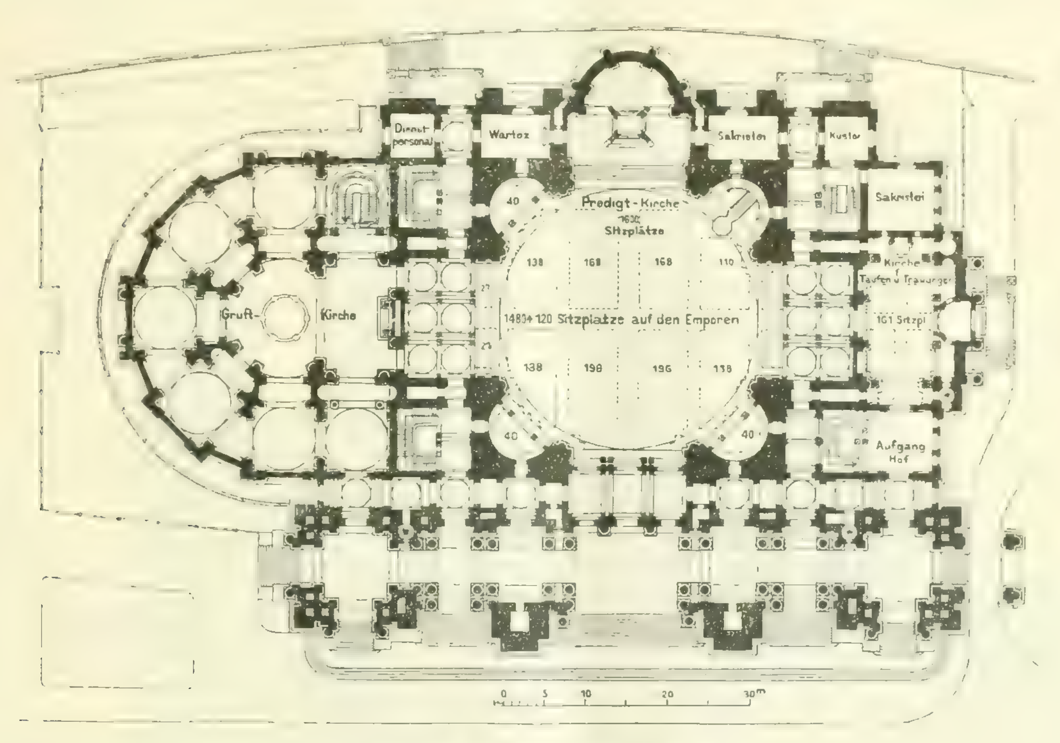
zahlreichen Bildnissen und dekorativen Malereien, sondern auch in seiner Einwirkung auf die in Berlin neben ihm schaffenden Künstler, besonders auf seine Freunde G. W. von Knobelsdorff und G. F. Schmidt, den Kupferstecher beruht, bereits mehrere wertvolle litterarische Arbeiten geliefert, die in der „Zeitschrift für bildende Kunst", in dem „Jahrbuche der kgl. preußischen Kunstsammlungen" und in der „Gazette des Beaux-Arts" veröffentlicht worden sind. In einem Aufsatze in der „Zeitschrift" (XXIII. S. 190 ff.) hat er die Thätigkeit Pesnes, der im Frühjahr 1710 nach Berlin gekommen war, das er bis zu seinem Tode nur verließ, um kurze Reisen nach Dresden, Paris und London zu machen, während der Regierung Friedrich Wilhelm I. (1713—1740) charakterisirt und dabei auch auf die während dieser Zeit entstandenen Hauptwerke des Meisters, das Bildnis des dreijährigen Kronprinzen Friedrich und seiner älteren Schwester Wilhelmine von 1715 im Schlosse zu Charlottenburg und das Gruppenbildnis des Künstlers mit seiner Gattin und zwei Kindern von 1718 im Neuen Palais bei Potsdam aufmerksam gemacht. Beide Bilder sind auch die Glanzpunkte der gegenwärtigen Pesne-Ausstellung, die ihren Schöpfer schon in fast völliger koloristischer Unabhängigkeit und in einer Manierlosigkeit zeigen, die in der gleichzeitigen Bildnismalerei nicht häufig anzutreffen ist. Inzwischen hat Seidel ermittelt, dass Pesne seinem Familienporträt die Zulassung zur Bewerbung um die Mitgliedschaft der Pariser Akademie verdankte, die er 1720 erwarb. Unter der kargen, den bildenden Künsten wenig holden Regierung Friedrich Wilhelm I. war Pesne der einzige Maler, der sich der dauernden Gunst des Königs und zahlreicher Aufträge erfreute. Aber eine eigentlich goldene Zeit begann doch für ihn erst, als sich der Musenhof in Rheinsberg bildete und der prinzliche Mäcen es nicht verschmähte, an den Künstler eine wohlgefeilte Epistel zu richten, deren sprachliche und metrische Vorzüge selbst den Beifall Voltaires fanden. In dieser Zeit und in den ersten, der Thronbesteigung Friedrichs II. folgenden Jahren entstanden, soweit das Material unserer Ausstellung in Betracht kommt, die Bildnisse der Männer, die als Freunde Friedrichs in engerem Sinne bezeichnet werden: Knobelsdorff, Jordan, Graf Keyserling, de Chasot und de La Motte-Fouqué, Bilder, die gewöhnlich in den Wohnräumen Kaiser Wilhelms II. im Berliner Stadtschlosse hängen, und das Porträt des jungen Königs in Harnisch und hellblauem Sammetrock, das uns etwa den Sieger von Hohenfriedberg veranschaulicht. In diesem Bildnis und in einem jüngeren der Berliner Gemäldegalerie hat uns Pesne den Typus des jugendlichen Friedrich überliefert. Den des gereiften, durch das Schicksal gestählten Herrschers festzustellen, ist Pesne nicht mehr vergönnt gewesen, da er im zweiten Jahre des siebenjährigen Krieges starb.

ADOLF ROSENBERG.

DAS PROJEKT FÜR DEN BERLINER DOM.

Nachdem wir in Nr. 18 der „Kunstchronik" nach dem „Centralblatt der Bauverwaltung" eine Beschreibung des neuen von Professor *J. C. Raschdorff* ausgearbeiteten Planes für den Berliner Dom, dessen Ausführung nunmehr nach der Bewilligung der ersten Baurate durch das preußische Abgeordnetenhaus endgültig beschlossen worden ist, mitgeteilt haben, geben wir heute nach der den Abgeordneten übermittelten Denkschrift eine Ansicht der dem Lustgarten zugewendeten Hauptfront des neuen Doms und seinen Grundriss. Der starke Zwiespalt zwischen ihm und der Fassade, die eigentlich nur ein glänzendes Dekorationsstück ohne organischen Zusammenhang mit der Anordnung des Innern bildet, ist auf den ersten Blick so ersichtlich, dass es für die Leser dieses Blattes keines ausdrücklichen Hinweises bedarf. Aber es fehlt auch nicht an schwer ins Gewicht fallenden Gründen, die uns die augenfälligen Schwächen des Planes, dessen künstlerische Verantwortung Raschdorff zu tragen hat, in einem milderen Lichte erscheinen lassen. Raschdorffs künstlerische Individualität, deren Schwerpunkt wohl auf einem anderen Gebiete als dem des Kirchenbaues liegt, kommt dabei wenig oder gar nicht in Frage. Das erste und auch entscheidende Moment ist der überaus ungünstige Bauplatz, der im Osten von der Spree begrenzt wird, nach dieser Seite also seinen natürlichen Abschluss findet. Mehr nach Westen durfte die Hauptfront aber nicht vorgerückt werden, weil eine solche Maßregel gleichbedeutend mit der Vernichtung des Lustgartens und der Zerstörung des Gleichgewichts zwischen dem Schlüterschen Königsschloss, dem alten Museum Schinkels und der Seitenansicht des Zeughauses gewesen wäre. In der Zeit, wo wir diese Zeilen schreiben, sind zwar ungeheuerliche Pläne aufgetaucht, die zur Gewinnung eines Platzes für das Kaiser Wilhelmdenkmal und einer freien Aussicht für die Bewohner des königlichen Schlosses nichts Geringeres als eine Beseitigung der Häuser an der Südostseite des Schlossplatzes,

des sogenannten „Roten Schlosses“ und der Schinkelschen Bauakademie bezwecken. Da wir aber nicht in der Aera Haussmanns leben und hoffentlich auch keine Herostrate unter uns sind, wir vielmehr mit der Zähigkeit des preußischen Fiskus und den langwierigen Etappen des Expropriationsverfahrens zu rechnen haben, so werden diese Pläne voraussichtlich bald wieder zur Ruhe kommen, nachdem sie gründliche Misstimmung erregt haben. Mit vollem Recht und in richtiger Würdigung der allgemeinen Volksstimmung hatte erst kürzlich die Berliner „Post“ darauf hingewiesen, dass „im gegenwärtigen Moment nichts dem Ansehen der Krone nachteiliger



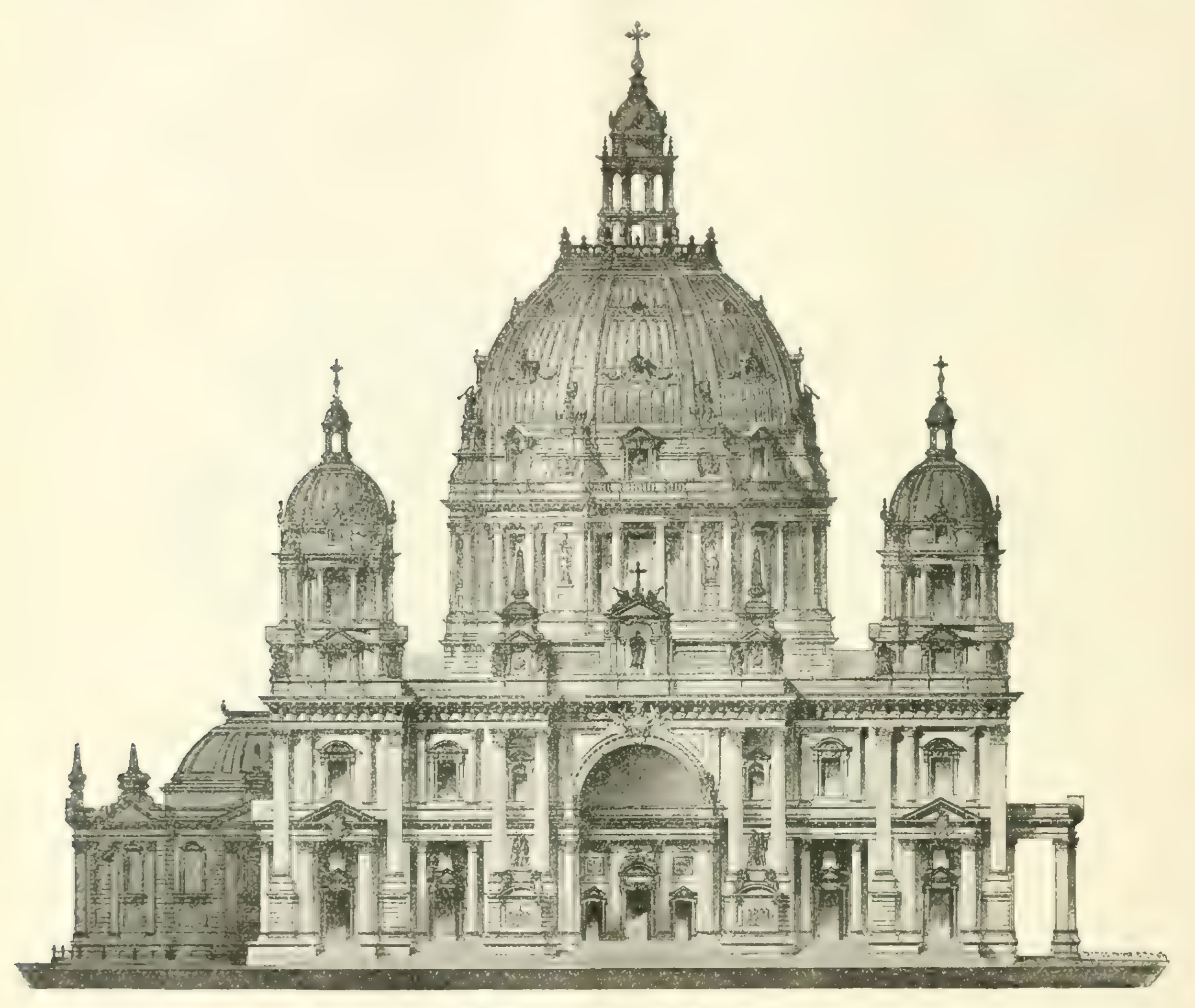
Grundriss des Domentwurfs für Berlin.

sein könnte, als die Anregung von Luxusbauten unter Inanspruchnahme öffentlicher Mittel und dass mit der Bewilligung der Dombaugelder die Grenze der Bereitwilligkeit in dieser Richtung bei allen Parteien zur Zeit erreicht sein dürfte.“

An dem Platze für den Neubau des Doms musste also wohl oder übel festgehalten werden und zwar nicht bloß aus ästhetischen und Sparsamkeitsrücksichten, sondern auch aus dem Grunde, weil es sich streng genommen nicht um einen Dom, um eine Centralkirche der protestantischen Christenheit im Sinne von St. Peter, sondern eigentlich nur um ein Gotteshaus für die kleine Berliner Domgemeinde in Verbindung mit einer Gruftkirche für das Hohenzollernsche Herrscherhaus handelt. Der Gedanke an einen großen protestantischen Dom, in dessen Gestaltung die deutsche Baukunst unserer Zeit ihr Können in höchster und edelster Kraft entfalten wollte, ist erst seit der erfolglos gebliebenen Konkurrenz von 1869 zu einem Dogma geworden, an dessen Befestigung zwei Jahrzehnte gearbeitet haben. Man kann deshalb die Enttäuschung und Entrüstung der Architekten, die durch die gebieterische Lösung der Dombaufrage hervorgerufen worden ist, wohl begreifen und würdigen; aber sie haben in ihrem Eifer übersehen, dass der demokratische Grundzug des protestantischen Bekenntnisses mit der Erbauung eines oder vielmehr *des* evangelischen Doms in Berlin in vollem Widerspruche steht. Das Reichstagsgebäude muss nach der Verfassung in Berlin sein und bleiben. Aber auf religiöse Fragen haben die Paragraphen der Verfassung und die sonstigen gesetzlichen Bestimmungen nur einen geringen Einfluss, wie wir erst kürzlich bei dem Sturm gegen das preußische Volksschulgesetz gesehen haben. In Hamburg, Magdeburg, Wittenberg, Lübeck, Bremen und Danzig denkt man über eine protestantische Metropolitankirche anders als in Berliner Architektenkreisen.

Wenn man also den Gedanken an einen Centraldom der protestantischen Christenheit fallen lässt und nur an die Berliner Domkirche denkt, gewinnt die Angelegenheit ein anderes Gesicht. Der Bildner

oder, wie man jetzt in den Bauzeitungen sagt, der Verfasser des Planes hatte in doppelter Hinsicht eine gebundene Marschroute vor sich. Auf der einen Seite der Bauplatz, auf der andern Seite der Entwurf des Kronprinzen Friedrich Wilhelm, des späteren Kaisers Friedrich, der auf diesen Bauplatz gegründet



Westfassade des Domentwurfs für Berlin

und von Raschdorff selbst in künstlerische und technische Form gebracht worden ist. An diesem Plane festzuhalten, war der Wunsch Kaiser Wilhelms II., der nur der Überlieferung seines Hauses folgt, wenn er in pietätvoller Sohnespflicht die künstlerischen Gedanken seines Vaters zu verwirklichen strebt. Raschdorff hat gewiss seine ganze Kraft aufgeboten, um aus diesem Dilemma mit Ehren herauszukommen. Aber die Fassade bleibt Kulisse, bleibt Theaterdekoration, wenn man sich nicht entschließen kann, die Gruftkirche Preis zu geben und für sie irgendwo anders einen passenden Platz zu suchen. Zeit dazu ist noch genug. Wenn man dieses unorganische Anhängsel an der Nordseite abschnitte, würde man ein einheitliches Ganzes gewinnen, und das, was man dem Entwurfe am meisten zum Vorwurf macht, die Nachahmung der Peterskirche, würde vielleicht dem Bau zum Vorteil gereichen. Dann könnte der große Baugedanke Michelangelos, der durch die Anfügung eines Langhauses so arg verstümmelt worden ist, verkörpert werden, und diese Art der Nachahmung würde keinem modernen Architekten zur Unehre gereichen. Die Bildung der Fassade deutet übrigens darauf hin, dass der fürstliche Erfinder des Planes und sein künstlerischer Ratgeber bedacht gewesen sind, die Mängel der Peterskirche zu vermeiden. Die beiden kleinen Kuppeltürme an den Ecken der Hauptfront zeigen, um wie viel wirkungsvoller die Fassade der Peterskirche ausgefallen wäre, wenn das unglückliche Langhaus nicht die Perspektive verschoben hätte, und dass die Absicht Berninis, zwei seitliche Glockentürme zu er-

richten, von richtigem Gefühl eingegeben war, wenn sie auch der einmal fertigen Front keinen Nutzen gebracht hätte.

Es wäre also hier die Gelegenheit, einen Plan Michelangelos und seiner würdigen Vorgänger und Zeitgenossen mit richtiger Kritik ins Leben zu bringen. Bei dieser Kritik wäre aber auch eine Revision der Verbindung zwischen dem äußeren Kuppelkranz und der die Kuppel krönenden Laterne dringend geboten. Der 1888 veröffentlichte Entwurf Kaiser Friedrichs zeigt in der Kuppel- und der Laternenbildung einen engeren Anschluss an die Peterskirche, der in dem gegenwärtigen Entwurfe wohl nur der Originalität halber aufgegeben worden ist, wie wir glauben, zum Schaden der monumentalen Wirkung aus der Nähe und zum Schaden der Wirkung aus der Ferne, weil die Silhouette durch den Kuppelkranz und das luftige Gerüst der Laterne an Geschlossenheit verlieren wird.

ADOLF ROSENBERG.

DER ALTDEUTSCHE FRANZISKANER-MALER ZU CORBACH.

Von J. B. NORDHOFF.

(Schluss.)

Die beiden Corbacher Tafelwerke werden meistens auf ein- und dieselbe Künstlerhand zurückgeführt — die seltenere Meinung erklärt sich für zwei Maler und zwar deswegen, weil das ältere (der Nikolaikirche) in den Physiognomien zarter und idealer, in den Gruppirungen malerischer, in der Zeichnung, sogar in der Farbe korrekter erscheine, als die größere und jüngere Tafel der Kilianskirche; letzteres trifft nicht zu, oder es müssten von dieser die äußersten Leinwandflügel- und Bilder in den Vergleich gezogen werden, welchen sie allerdings nicht bestehen. Sonst sind beiden Werken neben der Nähe des Standortes und Alters nicht nur gewisse Äußerlichkeiten als Jahresdatum und Malerbildnis, sondern auch Technik, Richtung und Grundstimmung gemein, so die mehr helle, als freundliche oder gesättigte Farbe, die Landschaft und darüber die goldene Luft, die treue Wiedergabe oder die Betonung des Natürlichen und Realen in den Kostümen, Beiwerken, Umgebungen und meistens auch im Körperlichen: hier hapert's; denn sobald ernstlich menschliche Bosheit oder erschütternde Vorgänge zu schildern waren, da wurde, wie auf dem jüngern Bildwerke, aus einem Henkergesichte eine halbzahme oder missratene Karikatur; doch die Auswahl und die Komposition menschlicher Szenen, die Charakteristik des Antlitzes, die Haltung der Gestalten mildert und veredelt durchgehends ein hehrer Zug, eine lyrische Stimmung; ein Hauch von Ruhe, Sanftmut und inniger Herzensandacht rührt und verklärt das Antlitz und den biedern Ausdruck der Augen. Vor allem erhaben und zugleich naturtreu blieb die Gestalt des gekreuzigten Erlösers.

Wenn von diesen Eigentümlichkeiten auf dem späten Altare einzelne schwächer ausfallen, wenn hier in der manierirten Gewandbehandlung und der Charakteristik der Köpfe Herbes oder Unschönes hervorbricht, so liegt das in der vorgerückten Zeit, welche die Kraft des Malers schwächte und ihn immer weiter in einen Realismus drängte, mit dem er nicht aufgewachsen war.

Kurzum beide Altarwerke erweisen sich als gleichzeitige Abkömmlinge der Soester Malerschule und genauer betrachtet als nächste Anverwandte ihrer spätesten Erzeugnisse, denen der sogen. „Liesborner Meister“ (1465) den Geist des Idealen und Hehren in die realistische Zukunft mit auf den Weg gegeben hat.

Die Corbacher Gemälde sind kraftvoller in den Handlungen, gediegener in der Gruppirung und Einzelgestalt als die miniaturhaft angelegten Bilder aus Herzebrock[1]), sie sind schärfer in der Charakteristik, als die Flügel des Amelsbürener Altares; mehr nähern sie sich dem Sünninghauser Tafelwerk, ohne dessen Höhe zu erreichen, in der Wiedergabe des Seelischen und in der würdevollen Gruppirung, sodann, ohne die anatomischen Gebrechen und die farbigen Schönheiten mitzumachen, den Bildern Gerts van Lon (1505 bis ca. 1530) in den großen Gestalten und den mildfrommen Augen überhaupt; beiden letzteren fast gleich kommen sie in den Faltenbrüchen; dafür dass diese bei den schwebenden Engeln und bewegten Figuren an den Corbacher Bildwerken (1518—1527) auffallen oder an dem jüngern Altare fast missfallen, rücken die letzteren auch weit ins 16. Jahrhundert vor.

So gesellte sich der Corbacher Meister zu Gert van Lon[2]), als es galt, der Soester Malerei den Abendglanz und eine gewisse Selbständigkeit zu wahren, während längst ringsher die Wogen der Neuzeit rauschten[3]). Beide Meister sind, der eine

1) Vgl. über die spätern Soester Tafelbilder L. Scheibler, in der westdeutschen Zeitschrift II, 303 ff, und meine Angaben in den Bonner Jahrbüchern H. 87, 129 ff.

2) Vgl. über ihn Zeitschrift für bildende Kunst 1881 S. 297 ff. und meine Nachträge in den Bonner Jahrbüchern H. 82, 126 ff.. H. 87, 130.

3) Als nicht viel später der Realismus vor der Renaissance wich, stand (1537/38 der ältere Ludger to Ring zu

zu Geseke, der andere im Waldeckschen, die letzten und ehrenvollen Vertreter der Soester Schule, und als diese mit ihnen erlosch, hatte sie beinahe drei und ein halbes Jahrhundert im Dienste religiöser Erbauung und menschlichen Schönheitsverlangens die eine Frucht nach der andern gezeitigt — neben der Kölnischen die ruhmwürdigste Norddeutschlands.

Die von *H. Aldegrever* um 1530 zu Soest eingeschlagene Richtung hatte, von den Vorwürfen und der manierirten Gewandbehandlung abgesehen, mit der frühern weder in der Entstehung, noch in der Stilweise etwas mehr gemein; und dennoch, als wäre hier die Vorliebe für kirchliche Tafelmalerei nicht völlig untergegangen, bestellen die Protestanten noch gegen Ende des 16. Jahrhunderts bei dem dortigen Maler *Mathias Knypping* religiöse Kanzel- und Altargemälde, wovon man noch Reste aus den Jahren 1593 und 1605 besitzt.

Wir kehren zu dem Künstler der Corbacher Altäre zurück; denn dass diese nicht von verschiedenen Händen ausgingen, erhellt auch aus der Art, wie sich auf beiden der *Maler* verewigt hat — jedesmal als betender Franziskaner mit Palette und Pinseln. Auf dem Altarblatte von 1518 hat er ein fast jugendliches Haupt ohne Tonsur und Bart, auf dem andern von 1527 wiederum ein volles, jedoch halb ergrautes Haar, kurzen Bart und ein etwas gealtertes Antlitz. Der Habit ist hier aschbraungelb, dort heller, doch ins Gelbgraue spielend.

An zwei verschiedene Maler lässt sich umsoweniger denken, als man dann von *einem* bisher nur *ein* Werk, von dem andern höchstens zwei Werke[1]) nachweisen könnte, als die höheren Künste in einem oder gar in zwei Klöstern eine Pflege erfahren hätten, die sonst im Spätmittelalter wohl ohnegleichen dastünde[1]). Zudem passen beide Malerbildnisse ganz wohl auf einen Meister und Franziskaner trotz gewisser Abweichungen: auf dem ältern und gelungeren Werke erscheint er noch in voller Kraft, auf dem jüngern gealtert, doch noch nicht abgelebt. Eine ihm hier beigegebene, aber heute mehrfach ausgegangene Inschrift:

... hunc inc a
minor francisc ... tem
bris tum sue etat .... ?i (71)

meldet, dass er das Bild im 71. Lebensjahre schuf. Was nun die Tracht anbelangt, so ist es eher jene eines Franziskaner-*Observanten*, als die eines Minoriten, auf welche man leicht schließen könnte, insofern die Schulcharaktere der Gemälde ja auf Soest zurückgehen, wo bekanntlich ein werkthätiges Minoritenkloster bestand. Die zweite Zeile der Buchschrift betrifft aber, wie ich von kundiger Seite vernehme, keinen Minoriten (Konventualen), sondern einen Observanten. Das Observantenkleid wechselte je nach der Gegend und der dort gezogenen Wolle etwas in der Farbe, die hier aschgelb[2]), oder doch im ganzen heller ist, als der (graue) Minoritenhabit[3]). Im Kleide des Malers wechseln auf beiden Bildnissen die Farben entweder unter einer ungleichmäßigen Lufteinwirkung der Jahrhunderte, oder, falls sie ursprünglich sind, ganz im Einklange mit der ursprünglichen Beschaffenheit des Stoffes, der später etwas dunkeler sein mochte, als früher; beide Male ist doch die Ordenstracht und die charakteristische Kapuze dieselbe; letztere bedeckt in einem Bausch den obern Teil des Rückens und läuft dann in einer stetig verengten Spitze bis zum Gürtel hinab. Es steckt also in dem Habite des Malers ein und derselbe Mönch, nämlich ein Observant, 1518 ein Mann noch rüstig im Wesen, 1527 erschüttert von den Jahren. Nun ist ihm auch der Bartschnitt erlassen — eine jener Vergünstigungen, die der Orden alten und bedürftigen Mitgliedern zu gewähren pflegt; das volle Haupthaar in den frühern wie in den spätern Jahren kennzeichnet den Maler als einen Laienbruder, der Fundort der Gemälde als einen Insassen des Klosters zu *Corbach*. Hat er nun als erklärter Jünger der Soester

Münster halb auf deutschem, halb auf italienischem Kunstboden. Prüfers (Berliner) Archiv für kirchliche Kunst. IX, 181.

1) Allen Umständen nach ging auf denselben Franziskanermaler ein dritter Waldeckscher Altar zurück, welcher für die Augustiner zu Volkardinghausen gemalt, später nach Ober-Waroldern verbracht und hier 1823 einem „seltsamen Einfalle“ und Geschicke überantwortet wurde. Er musste unter einer Überwaschung mit Branntwein den Farbenschmelz und die Deutlichkeit der Inschriften verlieren und dann als Schalldeckel der Kanzel fungiren. Das Hauptblatt zeigte auf goldenem Grunde eine figurenreiche Kreuzabnahme, das Datum 1519, und am Fuße des Kreuzes den Grafen Philipp II. als Donator, auf den Flügeln jedesmal in zwei Feldern Ereignisse aus dem Mönchsleben (des h. Franziskus?). „Der Ausdruck in den meisten Figuren, namentlich den trauernden Mönchen (welche das Sterbelager eines Ordensgenossen umgeben) ist höchst glücklich getroffen.“ Näheres bei Curtze a. a. O. S. 395.

1) In so später Zeit hatte unser Maler einen Parteigänger gegenüber den Laienkünstlern in der Nähe, an dem *Pfarrern* zu Haune, *Johannes Doyle*, welcher 1486/90 vielleicht auf ältern Spuren Wandgemälde in der Klosterkirche zu Hersfeld ausführte. G. Landau, i. d. Zeitschrift für hessische Geschichte III, 395.

2) ... robe de méchant drap, de couleur de cendre ... Helyot, Histoire des ordres monachiques 1721. VII, 35.

3) ... une robe de serge grise ... das. VII, 158.

Malerschule die alte Kunststadt im Herzen Westfalens als Lehrling aufgesucht, oder ist er von hier als fertiger Meister zu Corbach ins Kloster getreten oder als solcher hierhin versetzt? Das Corbacher Kloster wurde gerade, als die Observanten in vollster Ausbreitung begriffen waren, 1481 schwerlich erst 1487 gestiftet, sicher schon im letztgenannten Jahre der sächsischen Ordensprovinz zum h. Kreuze zugeteilt [1]), von Hamm aus, wo sie 1453 zuerst in Westfalen Fuß fasten, kolonisirt und ununterbrochen versorgt [2]). Der Hammer Konvent war wesentlich auf Betreiben eines Soester Dechanten zu stande gekommen, und daher vollständig in der Lage, eine Verbindung und Vermittlung zwischen der alten Kunststadt und dem neuen Kloster in Corbach herzustellen, dessen vorhin erwähnte Beziehungen zu Soest überdies noch nicht erloschen sein mochten. Als das waldecksche Ordenskloster entstand, war der Maler, der 1527 ins 72. Lebensjahr ging, gerade 25 Jahre alt; und wenn der aus der rheinischen Reformationsgeschichte bekannte Observant Johann Heller aus Corbach schon ein Zögling des hiesigen Klosters war, so hat die junge Mönchskolonie von Anfang an die Hände wohl nicht in den Schoß gelegt.

Gründer war Philipp II. von Waldeck, und dessen Kunstförderung erbte fort auf den gleichnamigen Sohn, welchen der Franziskanermaler mit der Gemahlin auf dem Hauptblatte des jüngeren Altares porträtirt hat.

TODESFÄLLE.

** *Die Blumenmalerin Alwine Schrödter*, die Witwe des Düsseldorfer Humoristen Adolph Schrödter († 1875), ist Mitte April zu Karlsruhe im 73. Lebensjahre gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

** *Der Kgl. Regierungsbaumeister Richard Borrmann* in Berlin ist zum Direktorialassistenten am Kgl. Kunstgewerbemuseum daselbst ernannt worden. Borrmann hat kürzlich ein im Auftrage der städtischen Behörden unternommenes Inventar der Kunstdenkmäler Berlins vollendet.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Die Jurorswahl für die VI. internationale Kunstausstellung in München ergab folgendes Resultat: Jurors: 1. *Malerei:* Professor Anton Braith, Wladislaw von Czachorski, Alois Delug, Professor Adolf Echtler, Professor Karl Marr, sämtlich in München, Ernst Hausmann in Berlin, Professor Erwin Oehme in Dresden, Ludwig Bokelmann in Düsseldorf, Professor Klaus Meyer in Karlsruhe, Professor Theodor Hagen in Weimar. Ersatz: Hugo Engel, Georg Jakobides, Professor Gabriel Hackl, Joseph Schmitzberger, L. Adam Kunz, Karl Voss, Rudolf von Ottenfeld, sämtlich in München. 2. *Bildhauerei:* Thomas Dennerlein in München, Max Kruse in Berlin, Professor R. Henze in Dresden. Ersatz: Karl Georg Barth, Edwin Weißenfels, Professor Christoph Roth, sämtlich in München. 3. *Baukunst:* Professor August Thiersch in München, Baurat Friedrich Schwechten in Berlin, André Lambert in Stuttgart. Ersatz: Professor Joseph Bühlmann, Professor Leopold Gmelin, Professor Leonhard Romeis, sämtlich in München. 4. *Graphische Künste:* Professor Eduard Obermayer, Albrecht Schultheiß, beide in München, Professor Ernst Forberg in Düsseldorf. Ersatz: Wilhelm Krauskopf, Theodor Knesing, beide in München. *Aufstellungskommission:* 1. *Malerei:* Friedrich Bodenmüller, Professor Alfred von Kowalski, Eduard Schleich. 2. *Bildhauerei:* Ludwig Gamp. 3. *Baukunst:* Oberhofbaurat Julius Hofmann. 4. *Graphische Künste:* Jakob Deininger, sämtlich in München.

* Der Maler und Lithograph *Eduard Kaiser* in *Wien*, bekannt durch die nach seinen trefflichen Aufnahmen angefertigten Chromolithographien der Arundel Society, hat in den Räumen des Wiener Künstlerklubs eine Ausstellung seiner Werke veranstaltet, welche über das langjährige unermüdliche Schaffen dieses Meisters einen erwünschten Überblick gewährt. Die Ausstellung umfasst etwa hundert Porträtlithographien aus der Wiener Gesellschaft der vierziger bis sechziger Jahre, von denen sich manche mit den besten Arbeiten Kriehubers messen können, ferner etwa zwanzig Blätter aus den Publikationen der Arundel Society und ebensoviele Aquarelle, von denen wir namentlich die vorzüglichen kleinen Kopien nach Giorgione, Moretto und Botticelli namhaft machen wollen.

Breslau. Im schlesischen Museum der bildenden Künste ist am 19. April eine Ausstellung von Bildern moderner Meister eröffnet worden, die bis zum 15. Mai dauern soll. Die ausgestellten Kunstwerke stammen aus Privatbesitz und sollten, wie der Katalog sagt, abgesehen von dem absoluten Interesse, das sie beanspruchen, eine Probe von der relativen Höhe des Kunstsinnes in Breslau abgeben. Die Beschränktheit der Räume gestattete nicht einmal ein vollständiges Bild in dieser Hinsicht zu geben, es konnten von den zur Verfügung gestellten Bildern bei weitem nicht alle zur Ausstellung gelangen. Der Katalog enthält 136 Bilder und führt meist weithin bekannte Namen auf: A. und O. Achenbach, H. Baisch, Bennewitz v. Loefen, A. Böcklin, Anton Braith, Jos. Brandt, H. Breling, E. Cicéri, Corot, Dahl, Daubigny, Defregger, N. Diaz, Douzette, Dupré, Eberle, Ehrentraut, Fröschl, Graeb, Grützner, Harburger, Henner, Israels, ten Kate, F. A. Kaulbach, Knaus, Kowalski, C. F. Lessing, G. Max, Menzel, Mesdag, beide Meyerheim, Pettenkofen, Preller d. ä., Th. Rousseau, Schindler, Schleich, Thoma, Troyon, Vautier, Wauters, Weiser, Karl Werner, Ernst Zimmermann.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

Die *Münchener Künstlergenossenschaft* giebt anfangs Mai eine Zeitschrift heraus unter dem Titel „Anzeiger der Münchener Künstlergenossenschaft“. Der Verlag wurde der Firma *Jos. Albert* in München übertragen.

** *Ein kunst- und naturhistorisches Museum* soll in *Darmstadt* auf dem Paradeplatz errichtet werden. Um Pläne dazu zu erlangen, hat die großherzoglich hessische Regierung die Architekten Bruno Schmitz, Thierschatz, Sommer, Manchot und Neckelmann gegen entsprechende Entschädigung zu einem Wettbewerb eingeladen. Für die Baukosten sind 1½ Millionen Mark angesetzt worden.

1) Vgl. meine Auszüge aus den Annales manuscr. der Observanten in Picks Monatsschrift für die Geschichte Westdeutschlands I, 353, 71.

2) L. Curtze u. F. v. Rheins, S. 134.

ZEITSCHRIFTEN.

Architektonische Rundschau. 1892. Lief. 10.
Taf. 49. Konkurrenzentwurf für das Rathaus zu Dortmund von Hubert Stier in Hannover. — Taf. 50. Grabmäler in der Kirche Santa Maria dei Frari zu Venedig. — Taf. 51. Villa Ufer in Landau (Pfalz). Erbaut von L. Levy in Karlsruhe. — Taf. 52. Gartenthor der Villa Ufer in Landau. Entworfen von L. Levy in Karlsruhe. — Taf. 53. Wohn- und Geschäftshaus Wilhelmstraße 44 in Berlin. Erbaut von Hohenstein & von Santen daselbst. — Taf. 54. Pavillon von der Gewerbeausstellung zu Neustadt a. d. Haardt. Erbaut von H. Berg daselbst. — Taf. 55 u. 56. Wohnhäusergruppe in der Zufahrtstraße in Mannheim. Erbaut von L. Schatgi daselbst.

Mitteilungen des k. k. Österreich. Museums. 1892. Heft 4.
Schaffhausen oder Schaephuysen? Von B. Bucher. — Lessings „Orientalische Teppiche“. Von A. Riegl. — Ueber Freiheit und Gesetzmäßigkeit der kirchlichen Kunstformen. Von H. Swoboda.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN KÖLN
Heugasse 58. Kaiser-Wilhelmsring 21.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 24. 5. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE JAHRESAUSSTELLUNG IM WIENER KÜNSTLERHAUSE.

Die Wiener Frühjahrs-Bilderschau dieses Jahres unterscheidet sich von den voraufgegangenen nicht wesentlich; reich in der Anzahl von Kunstwerken und manigfaltig in dem Gebotenen, giebt sie über das Weben und Streben in den verschiedenen Zweigen der bildenden Kunst vielfach belehrenden Aufschluss und dem Künstler wie dem Kunstfreunde lebhafte Anregung. Mehrere Glanzstücke sind wieder von München entliehen, und zwar hat die neue Pinakothek eine Anzahl in Wien noch nicht gesehener wertvoller Werke hergesandt; daran reihen sich eine Legion von Münchener Künstlern direkt ausgestellter Bilder, und in zweiter Linie solche von Berlin und Düsseldorf; sporadisch tauchen aber auch exotische Stücke vornehmer Art auf, so aus Spanien und England, und schließlich zeigt sich auch die Wiener, respektive österreichische Kunst in ziemlich reichhaltiger Entfaltung. Letztere ergeht sich heute in einem ruhigen, beschaulichen Tempo; die älteren Künstler bewegen sich in ihrem gewohnten Geleise und variiren ihre herkömmlichen Stoffe mit mehr oder weniger Glück; bei den jüngeren ist wohl allenthalben reges Streben wahrzunehmen, aber phänomenale Erscheinungen von besonderer Originalität wird man unter den vielen Anerkennenswerten vorläufig nicht finden. Und doch entwickeln sich die Talente heute weitaus selbständiger als ehedem, die „Schulen“ sind Gott sei Dank überwunden, aber der schwungvolleren Entfaltung der Individualitäten fehlt einmal in Wien der nährende, befruchtende Boden. Mit dieser nicht erfreulichen Thatsache müssen wir bei der Betrachtung unserer lokalen Kunst leider noch immer rechnen. Die Kunst in Österreich ist aber wohl zu sondern von der Kunst der Österreicher, die ihre Talente im Auslande entfaltet haben, also in günstigerer Atmosphäre, und wir können nur stolz darauf sein, einen *Munkacsy, Max, Defregger, Passini, Simm, Blaas, Canal* u. a. unsere Landsleute zu nennen. Doch auch die auswärtigen Österreicher sind diesmal schwächer als sonst und zum Teil nur mit längst bekannten Bildern vertreten, daher zunächst die fremden Namen unser Interesse in Anspruch nehmen, und obenan der Engländer *John Reid*, von welchem das bekannte Strandbild aus der Pinakothek und die „Schiffbrüchigen“ (Eigentum eines Wiener Kunstfreundes) ausgestellt sind. Die nationale englische Kunst hat in den letzten Jahrzehnten ganz bedeutsame Talente gezeitigt, unter denen der Realist Reid eine hervorragende Stelle einnimmt. Er ist vor allem ein eminenter Seelenmaler, der freilich nicht so poetisch-elegisch und künstlerisch verklärend wie Dicksee seine Motive behandelt, sondern mehr die düsteren, trüben Seiten des Lebens in ungeschminkt realer Weise hervorkehrt, dafür aber markig charakterisirend und individualisirend. Der Jammer, der sich bei der Bergung der Schiffbrüchigen am Strande unter Sturm und Regen abspielt, ist in unserem Bilde ganz ergreifend geschildert. Dabei ist das Ganze gleichsam in einem Guss auf die Leinwand gebracht; selbst die nebensächlichen Figuren sprechen stimmungsvoll mit in den Accord der Szene. Es ist in seinem grünlich-grauen, tief gestimmten Grundton ein wahrhaft grusliches Bild, welches aber in seiner Wahrheit jeden gefangen nimmt. Dabei erscheint

die Technik wüst, ja großenteils skizzenhaft roh, doch durchweg mit feinster Berechnung auf die Wirkung. Im strikten Gegensatze zu dieser Malerei steht die zweite Berühmtheit der Ausstellung, des Spaniers *Francisco de Pradilla* kleines Bildchen „Die Messe von Guia". Hunderte von Menschen lagern auf der sonnigen, kahlen Höhe vor der berühmten Wallfahrtskapelle in bunten Trachten und mit bunten Schirmen; alles ist voll Farbe und südlicher Glut; aber es ist weniger die Kunst, als vielmehr das Künstliche, was in dem Bilde die Bewunderung herausfordert, nämlich die geradezu mikroskopisch feine Ausführung! Man kann sich bei dem Anblicke der geduldvollen Arbeit der Frage nicht erwehren, warum der Künstler das Auge des Beschauers zu solcher Anstrengung nötigte und das Bild nicht zum mindesten in der zehnfachen Größe gemalt hat? Auch die Feinmalerei hat ja für das unbewaffnete Auge sich an gewisse Dimensionen zu halten, wie uns wieder derartige reizende Bildchen von *Simm* und *Hamza* begegnen. Andererseits wird sie freilich widerlich, wenn sie in zu großem Formate auftritt. *James Tissots* Schilderung von einem modernen „verlorenen Sohn" in vier Bildern ist im einzelnen von frappirend sorgfältiger Durchführung, auch sind Ton, Stimmung und Charakteristik der Gestalten ganz trefflich gelungen, nur liegt eine eigentümliche Kühle in der Dramatik der Szenen; man wird nicht recht klug aus der Geschichte, die in den Bildern erzählt wird. Unter den Genrebildern deutscher Künstler interessirt uns *Hugo Oemichens* „Begräbnis in Westfalen" in hohem Grade, trotzdem Knaus und Vautier mit ähnlichen Vorwürfen vorangegangen sind. Auch *L. Bokelmann* hat in seiner „Konfirmation in Ockholm" wieder ein meisterhaftes Bild geliefert, welches in seiner Schlichtheit das Auge mehr fesselt, als manche buntgeschminkte Modellgruppe gewisser venezianischer Modemaler. Auch des Künstlers kleineres Gemälde „Allein", (ein kleines Mädchen sitzt ganz allein am Tisch in einer Zimmerecke und blickt den Beschauer treuherzig an), ist voll Natürlichkeit und Poesie. *E. Schulz-Briesens* „Gottesdienst auf dem Lande" erinnert in vielem an den Altmeister Vautier, der diesmal nur mit einem kleinen Bildchen sich eingestellt hat. Dagegen ist *Defregger* wieder mit einer größeren Arbeit „Winkeltanz in Tirol" auf den Plan getreten; trotz mancher gelungenen Einzelheit, stehen wir doch vor einem berühmten Sänger, der seine Stimme verloren hat. Von den zahlreichen größeren Gemälden mit ernsterem Inhalt nehmen zunächst die Arbeiten *Ferd. Kellers* und *Werner Schuchs*, welche das Andenken Kaiser Friedrichs in verklärender Apotheose feiern, einen ehrenvollen Platz ein. Auch Fritz Kaulbachs „Grablegung" gehört zu den Glanzstücken ernster Art mehr jedoch fesseln seine in einem kleinen Salon separat ausgestellten Bildnisse und Porträtstudien, in denen sich die feinfühlige, edle Künstlernatur noch ungleich sinniger offenbart. Gemälde wie die „Römerin", die „Schwestern" etc. zeigen einen Adel in der Auffassung und eine Vollendung im Vortrag, wie sie in modernen Bildnissen selten getroffen werden.

(Schluss folgt.)

DEUTSCHE KONKURRENZEN.[1]

Die Architekten Professor A. Neumeister und E. Haeberle in Karlsruhe haben die vielfach lautgewordene Idee aufgegriffen, die Summe von Arbeit, welche infolge architektonischer Preisausschreibungen geleistet wird und zu erheblichem Teile — verloren geht, so weit wie möglich der deutschen Architektenwelt zu erhalten. Es ist bekannt und oft bedauert worden, dass bei diesen Konkurrenzen oft die besten Gedanken klanglos zum Orkus hinabgehen, weil ihre Urheber sich nicht genau an das Programm hielten; vielfach, ja meistens werden auch die preisgekrönten Arbeiten gar nicht ausgeführt, sondern dienen nur als „schätzbares Material" für eine Neubearbeitung des Projektes. Es lässt sich nicht leugnen, dass diese künstlerischen Ringkämpfe manchmal ein ungenügendes Resultat ergaben; aber in allen Fällen werden sie lehrreich sein und, wenn in geeigneter Form fixirt, manchen stummen Wink für ähnliche Gelegenheiten enthalten.

Von diesem Gesichtspunkte aus ist die Initiative der beiden badischen Architekten mit Freude zu begrüßen und findet hoffentlich den Beifall, den sie verdient, in reichem Maße. Das vorliegende erste Heft der „Deutschen Konkurrenzen" enthält eine Reihe der hervorragendsten Entwürfe für die Rathauskonkurrenz in Pforzheim und stellt sich als ein handliches Gedenkbüchlein an dies architektonische Turnier dar. Es enthält 32 Seiten Klein-Oktav, zeigt auf dem Umschlag den Lageplan und enthält außer dem Programm und dem Protokoll des Preisgerichts 40 Darstellungen von Fassaden,

1) Deutsche Konkurrenzen. Eine Sammlung interessanter Entwürfe aus den Wettbewerben deutscher Architekten zusammengestellt und herausgegeben von *A. Neumeister* und *E. Häberle*. Heft 1: Rathauskonkurrenz für Pforzheim. Leipzig. E. A. Seemann. Preis 1 M. 20.

Motto: Vigilando ascendimus (Bruno Schmitz).

Motto: Vierhundert (Lange & Fürster).

Konkurrenzentwürfe für das Rathaus in Pforzheim. (Aus NEUMEISTER & HÄBERLE, Deutsche Konkurrenzen, Heft IV.)

Perspektiven, Grundrissen und Schnitten von 20 Verfassern. Von den 78 eingelaufenen Arbeiten wurden durch das Preisrichteramt zunächst 38 ausgeschieden und unter den verbleibenden 40 für die engste Wahl zunächst sechs gewählt, denen noch fünf beachtenswerte Leistungen, die sich durch gute und praktische Grundrissanlagen auszeichneten, zur Seite gestellt wurden. Von den sechs besten Arbeiten wurden nach eingehender Prüfung die Entwürfe mit dem Motto „So!“ (Urheber *Otto Schmalz*, Regierungsbaumeister in Berlin), „Guter Rat ist Goldes wert“ (Urheber *Joh. Vollmer* und *Heinrich Jassoy* in Berlin) und „Deimling“ (Urheber *Paul Pfann* in München) mit den drei zur Verfügung stehenden Preisen gekrönt. Außerdem wurden „wegen guter verwertbarer Gedanken und Lösungen in den Grundrissen“ vom Preisgerichte der Ankauf einiger weiterer Entwürfe empfohlen. Zur Bauausführung wird schließlich ein neues Projekt vom Stadtbaumeister *Kern* in Pforzheim ausgearbeitet, dem ein solcher zum Ankauf empfohlener Entwurf (Urheber Architekt *H. Thüme* in Dresden) zu Grunde gelegt werden soll

Es ist begreiflich, dass die Entwürfe, die den verheißenen Lohn davontrugen, eingehender in dem Hefte dargestellt worden sind, als die übrigen Projekte, von denen meist nur Grundrisse oder Fassaden abgebildet sind. Der Entwurf von *O. Schmalz* wird in fünf Abbildungen erschöpfend wiedergegeben und zwar durch beide Fassaden, eine Perspektive, die Grundrisse und Längen- und Querschnitt. Die Arbeit von *Vollmer & Jassoy* wird in einer Fassade, einer Perspektive und zwei Grundrissen vorgeführt, ebenso das mit dem dritten Preise gekrönte Projekt von *Pfann*. Selbstverständlich finden sich auch die übrigen Ausführungen, die zur engsten Wahl kamen, in dem Hefte abgebildet, nämlich die von *Bruno Schmitz* in Berlin (Motto Vigilando ascendimus) von *Schilling & Gräbner* in Dresden (Motto Vor Jahresschluss) und von *Eisenlohr & Weigle* (Motto Stadtwappen). Aber auch unter den übrigen Darstellungen finden sich sehr beachtenswerte Lösungen die festgehalten und nutzbar gemacht zu werden verdienen.

Der mäßige Preis (M. 1. 20)) sichert dem ersten Hefte dieser verheißungsvollen Publikation eine weite Verbreitung. Wir können nur wünschen, dass diesem ersten Schritte viele weitere folgen mögen und dass somit das französische Sprüchlein Il n'y a que le premier pas qui coûte darauf anwendbar sein möchte.

NAUTILUS.

KUNSTHISTORISCHES.

-x. Ein neues Werk über *Rembrandt* von dem bekannten Kunstschriftsteller *Emil Michel* in Paris beginnt soeben bei Hachette & Co. zu erscheinen. Es soll 40 reich illustrirte Lieferungen zu je 1 Franken umfassen, die wöchentlich aufeinander folgen.

KONKURRENZEN.

Wettbewerb um eine Malerradirung. Der Verleger der Zeitschrift für bildende Kunst, E. A. Seemann in Leipzig schreibt einen Wettbewerb zur Erlangung von Originalradirungen (Malerradirungen) aus und hat dafür zwei Preise zu 600 Mark und 300 Mark ausgesetzt. Zugelassen sind deutsche, österreichische und schweizerische Künstler. Die Wahl des Gegenstandes ist freigestellt, doch dürfen die eingesandten Arbeiten noch nirgends veröffentlicht sein. Die Bildgröße soll 17×24 cm nicht überschreiten, eine dieser beiden Abmessungen aber muss erreicht sein. Die Einsendung hat bis spätestens zum 1. Oktober 1892 anonym an die Verlagsbuchhandlung E. A. Seemann in Leipzig zu geschehen. Von jeder Arbeit sind drei Probedrucke auf chinesischem Papier, nur mit Kennwort versehen, einzuschicken; es ist ein verschlossenes Couvert beizulegen, das außen das Kennwort trägt und den Namen und die vollständige Adresse des Urhebers enthält. Die Verlagsbuchhandlung beabsichtigt, außer den prämiirten Arbeiten noch weitere gute Arbeiten bei der Gelegenheit zu erwerben. Durch die Preiserteilung werden die Originalplatten und Probedrucke ausschließliches Eigentum der Verlagsbuchhandlung von E. A. Seemann. Das Ergebnis der Konkurrenz wird öffentlich bekannt gemacht, die preisgekrönten Arbeiten sollen im nächsten Jahrgang der Zeitschrift für bildende Kunst erscheinen. Das Preisrichteramt üben aus die Herren Professor William Unger in Wien, Professor Berger in Wien, Professor Karl Koepping in Berlin, Professor Dr. C. von Lützow in Wien, E. A. Seemann in Leipzig.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Düsseldorf. Die zum Ehrengedächtnis des verstorbenen Jagd- und Tiermalers *Karl Friedrich Deiker* in der Kunsthalle veranstaltete Ausstellung von Bildern, Ölstudien, Aquarellen und Handzeichnungen ist von Freunden des verstorbenen Meisters, von den Malern Theodor Rocholl, W. Lommen und seinen ehemaligen Schülern, den Jagd- und Tiermalern Anton Henke und Fritz Schürmann, in pietätvoller Weise sehr geschmackvoll und übersichtlich geordnet. Farbige Ölbilder sind nur wenige in der Zusammenstellung, da er solche nicht hinterlassen hat. Die wenigen aber, die hier sind, zeigen unvergleichliche Meisterschaft. So ist das unlängst für die städtische Gemäldegalerie erworbene große Bild, ein Karrenhund im Kampfe mit einem andern Hund, darstellend, ein Meisterwerk, sowohl was die Zeichnung der Tiere angeht, alsauch in Bezug auf die Koloristik und kraftvolle, sichere Behandlung. Nicht weniger wertvoll ist eine hierhergekommene Fuchsfamilie und ein Hirschbild. Das beste aber vielleicht sind seine zahlreichen Studien, die Ölstudien sowoh als auch die aquarellirten, und die vielen kostbaren Handzeichnungen, die einen vollen Begriff von der großen Bedeutung K. F. Deikers geben, der mit Recht für einen der allerersten Tiermaler unserer Zeit gilt. Einige größere Studien z. B. ein Paar starke Keiler, sind ebenso wertvoll in den Augen des Kunstkenners wie des Weidmannes. Seine trefflichen Zeichnungen finden Liebhaber und willige Käufer. Die Jagd-

geräte, die bis jetzt das nun verödete Atelier *K. F. Deikers* schmückten, sind um und neben die Bilder und Studien angebracht. Da sind des Meisters, der ein gewaltiger Jäger vor dem Herrn war, Jagdgewehre, Hirschfänger, Jagdtaschen und allerlei sonstige Geräte, womit ein Jagdmaler seine Werkstatt ausschmückt, alles sinnvoll und dem dekorativen Zweck entsprechend aufgehängt und angeordnet. In der Mitte der einen Wand hängt ein halbvollendetes Porträt Deikers von Theodor Rocholl nach einer wenig zulänglichen Photographie überaus ähnlich und lebensvoll dargestellt; es erscheint kaum glaublich, dass es dem Künstler möglich war, dieses Bildnis nach einer Photographie und aus der Erinnerung zu malen. Es verdient die wärmste Anerkennung, dass die Freunde und Kunstgenossen diese Ausstellung so pietätvoll und glücklich veranstaltet haben. In der Kunsthalle ist ferner gegenwärtig das von Professor *Emil Hünten* gemalte, für die Gesellschaft „Erholung" in Neuß bestimmte große Reiterbild Kaiser Wilhelm I. mit Gefolge, Kronprinz Wilhelm, Bismarck, Moltke, Roon u. a. darstellend, für kurze Zeit zur Ausstellung gebracht und fesselt durch die charakter- und lebensvolle Wiedergabe des sehr gut aufgefassten Heldenkaisers und der andern Persönlichkeiten. Auch zwei andere größere Bilder von Professor *Eugen Dücker*, eine herrliche Marine „Sommerabend, Motiv von der Nordsee" und eine reizvolle Landschaft mit figürlicher Staffage, „Sommertag, Motiv von Rügen" finden allgemeine Bewunderung.

S. W. *Kunstausstellung in Hannover.* Die diesjährige Kunstausstellung, die 60. des Kunstvereins, ist außerordentlich stark beschickt. Der Katalog weist nicht weniger als 1009 Nummern auf; davon entfallen u. a. auf München 137 Künstler mit 246 Bildern, auf Düsseldorf 103 Künstler mit 198 Bildern, auf Berlin 53 Künstler mit 79 Bildern. Der allgemeine Eindruck der Ausstellung ist dem früheren sehr ähnlich. Die neuere Richtung der Volllichtmalerei findet man nur spärlich vertreten. Sie würde hier auch wenig Glück haben, da das Publikum in seinen Kunstanschauungen sehr konservativ ist. Sehr beliebt sind sind hier die Königsberger Meister, die in ihren Kunstwerken einen frischen und fröhlichen Humor neben einer glänzenden Technik entwickeln. Neben den Königsbergern ist es vornehmlich Professor *H. Breling*, welcher, wie man hört, jetzt im Begriff ist, von München nach Hannover überzusiedeln, dessen Werke hier mit Vorliebe erworben werden. Die Düsseldorfer Meister erfreuen sich hier auch stets großen Beifalls und werden mit Vorliebe gekauft. Im allgemeinen ist hier der Kunstmarkt noch immer schlecht. Das wird wohl aber nicht allein an den schlechten Zeiten liegen, sondern es mag auch darin begründet sein, dass die meisten Künstler der Gegenwart anscheinend nicht mehr die Sorgfalt auf die Auswahl ihrer Motive legen, wie dies früher geschah. Ein humoristisches oder stimmungsvolles Motiv findet immer leichter seine Abnehmer, als ein geist- und gemütloser Vorwurf. Als das interessanteste Bild der diesjährigen Ausstellung ist wohl zweifellos eine Episode aus der Schlacht bei Baune la Rolande im Kriege von 1870 von H. Breling zu bezeichnen. Deutsche Truppen verbarrikadiren den Eingang eines Dorfes. Man hat es nicht mit großen Truppenmassen zu thun, sondern mit einer kleinen Abteilung, welche ein Dorf besetzt hat und das nun aufs äußerste zu halten wollen scheint. Die einzelnen Figuren sind sämtlich prächtig gemalt, voll Leben und Bewegung. Die Technik ist breit und sicher; aber nichts ist dabei vernachlässigt. Das sind die tapferen Söhne der roten Erde und die Niedersachsen. Außer diesem großen Bilde hat Breling noch fünf kleinere in niederländischer Manier gesandt, welche sämtlich verkauft sind. — Eine eigentümliche Wandlung scheint mit Prof. *Hugo Vogel* in Berlin vorgegangen zu sein. Er hat drei Bilder gesandt, unter denen das größte links ein Kornfeld, rechts eine sehr große Wiese zeigt; auf dem Vordergrunde dieser Wiese erblickt man ein sehr großes barfüßiges Bauernweib, das auf ihren sehr großen Händen einen Säugling trägt. Das ist alles. Solch einem Bilde kann man hier absolut keine interessante Seite abgewinnen. Die beiden anderen kleineren Bilder sind ähnlich in den Motiven: ein Arbeiter, der hinter dem Hause, mit einem Säugling auf den Armen, anscheinend ohne Zweck umhergeht, und ein recht hässlicher, dem Arbeiterstande angehörender Mann, der in einer Ecke seines sehr einfachen Zimmers die Zeitung liest. Das mag noch so vorzüglich gemalt sein: unser Publikum wird sich in den nächsten Jahren für derartige Kunstwerke noch nicht begeistern. Vorzüglich und großartig in seiner Wirkung ist ein norwegischer Wasserfall von *Th. v. Eckenbrecher* in Berlin, der schnell einen Käufer gefunden hat. Von Düsseldorf hat *B. Vautier* ein sehr subtil gemaltes kleineres, einfaches Motiv ausgestellt, betitelt „eine mitleidige Seele"; es ist ein kleiner Junge, der im Bade sitzt und von einer Ziege überrascht, lebhaft schreit. Ferner finden wir von *Chr. Kröner* zwei sehr prächtige Wildbilder, von *L. Munthe* verschiedene vorzügliche Winterlandschaften, von *Franz Reiff* das schon bekannte „Opfer des Irrwahns". *C. Oesterley* in Blankenese hat wieder mehrere seiner Fjordbilder geschickt. Von hannoverschen Künstlern excelliren Prof. *Friedr. Kaulbach* und Fräulein *N. v. Modl* mit verschiedenen sehr bedeutenden Porträts; auch *Fr. Heyser* in Harzburg hat ein ganz vorzügliches, in alter Manier gemaltes vom Maler *Wislicenus* aus Düsseldorf ausgestellt. Im ganzen sind bisher 88 Kunstwerke im Werte von rund 40000 Mark verkauft, also etwa zehn Prozent der gesamten Ausstellung.

Sechste große internationale Kunstausstellung in München. Im Hinblick darauf, dass sich die ungarischen Künstler in diesem Jahre an der in München stattfindenden VI. internationalen Kunstausstellung in größerer Anzahl beteiligen, hat sich das kgl. ungarische Ministerium für Kultus und Unterricht veranlasst gefunden, die Bildung einer eigenen ungarischen Abteilung durch Gewährung einer staatlichen Unterstützung zu fördern. Gleichzeitig hat das kgl. ungarische Ministerium zur Ausführung der für die Ausstellung dieser Abteilung nötigen Arbeiten ein aus Künstlern bestehendes Komitee ernannt, welches aus den zur Zeit in München weilenden Herren Akademieprofessor *Alexander von Liezen-Mayer* als Vorsitzendem und den Malern Stephan Csók, Julius Kardos, Eugen Kéméndy, Gésa Peske, Béla Spanyi und Paul Vagó zusammengesetzt ist.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Posen. Der hiesige Kunstverein, welcher bei der ablehnenden Haltung des größten Teils der polnischen Kreise der Bevölkerung von Anfang an mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, hat es doch im Laufe der Jahre dank der unermüdlichen und rastlosen Förderung seiner Interessen durch einen thatkräftigen Vorstand verstanden, sich eine Achtung gebietende Stellung zu erwerben und ein allmähliches Wachsen des Interesses an seinen künstlerischen Bestrebungen herbeizuführen, so dass das öde Terrain, welches bisher sich als unfruchtbarer steiniger Boden erwiesen hat, nun doch eine Heimstätte der Künste geworden ist. Abgesehen von kleineren Ausstellungen künstlerischen und kunstgewerblichen Charakters hat der Verein im verflossenen Jahre seine fünfte große Kunstausstellung im Anschluss an den Ost-

deutschen Kunstvereinsverband halten können und nicht nur die Gemälde des von diesem gebotenen Cyklus, sondern auch eine große Anzahl anderer Gemälde, unter Beihilfe der Kgl. Nationalgalerie und der Verbindung für historische Kunst dem Publikum vorgeführt. Die Reichhaltigkeit des Gebotenen hat einen sehr zahlreichen Besuch der Ausstellung zur Folge gehabt, und eine beträchtliche Anzahl von Gemälden ist durch Vermittlung des Vorstandes von Privatpersonen käuflich erworben worden, was die auswärtigen Künstler jedenfalls zur lebhafteren Beschickung der später stattfindenden Ausstellungen veranlassen dürfte. Die Mitgliederzahl des Vereins ist von 301 auf 419 angewachsen. Dieselben wohnen nicht nur innerhalb der Stadt Posen, sondern weit zerstreut innerhalb der Provinz und sogar außerhalb, ein Beweis, welche Anerkennung das Wirken des Vereins in weiten Kreisen findet.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

F. Rom. Am 20. April fand bei den Katakomben des hl. Calixtus an der Via Appia die Enthüllung einer Büste des Archäologen G. B. de Rossi statt, die eine Anzahl Schüler des berühmten Gelehrten ihm zu Ehren gestiftet haben. De Rossi erzählte bei dieser Gelegenheit den versammelten Verehrern von dem Ausgangspunkte seiner Entdeckungen. Im Jahre 1844 durchwanderte der damals zweiundzwanzigjährige Mann die Weinberge an der Via Appia und stieß auf eine steinerne Kufe, deren bildnerischer Schmuck auf altchristliche Herkunft deutete. Von dem Keller des Winzerhäuschens, das in der Nähe war, ausgehend fand er Seitengänge, die ihn zu dem Grabe der hl. Cäcilie führten. Überzeugt, dass er das Oratorium Sancti Calixti in Arenariis gefunden habe, eilte er zum Papste und bewog ihn zum Ankauf des Weinberges. Alsdann begann eine rührige Arbeit, die unter Überwindung zahlloser Schwierigkeiten zu glänzenden wissenschaftlichen Ergebnissen führte. Pius IX., der anfangs geringes Vertrauen auf den Erfolg dieser Forschungen hatte und Rossi scherzend einen archäologischen Träumer nannte, besuchte unter dessen Leitung im Jahre 1854 das wiedergefundene unterirdische Labyrinth der Calixtuskatakomben, und als ihm der unermüdliche Forscher mit Stolz sagte: „Hier, hl. Vater, sind die Früchte der Archäologenträume!“, da musste Pius zugeben, dass er die Bedeutung dieser Arbeiten bis dahin mit Unrecht geringgeschätzt hatte. Für die Kenntnis des ältesten christlichen Lebens in der römischen Kaiserzeit sind in der That die Funde Rossis und seine wissenschaftliche Behandlung derselben bahnbrechend geworden; sein umfangreiches Werk „Roma sotterranea cristiana“ ist grundlegend für das darin behandelte Gebiet. Daneben enthält seine Sammlung christlicher Inschriften bis zum 7. Jahrhundert und sein Bulletin der christlichen Archäologie eine Fülle von verschiedenartigem Quellenmaterial. Gedenkt man noch seines Prachtwerks über die Mosaiken in den römischen Kirchen und seiner Arbeiten über altrömische Epigraphik und Topographie, so begreift man, dass die angesehensten wissenschaftlichen Institute Europas es sich zu Ehre anrechnen, diesen emsigen schlichten Forscher zu ihren Mitgliedern zu zählen, und dass die Enthüllung seiner Büste in dem Museum der Calixtuskatakomben zu einer glänzenden Huldigung der Wissenschaft aller Völker für Giovanni Battista de Rossi werden musste. Nach der Enthüllung der Büste, die ein wohlgelungenes Werk von Giuseppe Lucchetti ist, sprach Msgr. Carini im Namen der Gesellschaft von Freunden der christlichen Archäologie, Msgr. de Vaal im Namen des Collegium Cultorum Martyrum; dann beglückwünschten den gefeierten Greis die Vertreter des Deutschen archäologischen Instituts in Rom und Dr. Hülsen überreichte ihm eine Festschrift mit einer Widmung Mommsens; namens der französischen Wissenschaft übergab Direktor Geffroy den Orden der Ehrenlegion, der spanische Gesandte beim Vatikan schmückte den Gelehrten mit dem Großkreuz des Ritterordens der Isabella der Katholischen, ein anderer spanischer Vertreter brachte ein Relief dar, welches den Besuch Pius' IX. mit de Rossi in den Katakomben darstellt, Professor Zagani verlieh ihm eine goldene Denkmünze der Akademie S. Luca, Professor Neumann verkündete die Ernennung zum Ehrendoktor der Theologie der Universität Wien, nicht zu gedenken aller der schriftlichen und telegraphischen Ehrenbezeugungen, die von zahlreichen gelehrten Körperschaften und gekrönten Häuptern eintrafen. Auf diese wissenschaftliche Huldigung, die den Gelehrten bis zu Thränen bewegte, soll in diesen Tagen noch eine kirchliche Feier folgen, die von dem Kardinalvikar Parocchi geleitet werden wird.

* * *Die Versteigerung der Kunstschätze des Fürsten Borghese in Rom* hat nur die Summe von 1300000 Lire gebracht, die bei weitem nicht den Erwartungen entsprochen hat und auch nicht ausreicht, die auf etwa zehn Millionen berechneten Schulden des Fürsten zu decken. Nach einer Korrespondenz der „Magdeburger Zeitung“ ist ein beträchtlicher Teil der Kunstwerke nach Nordamerika gewandert. Die berühmte Terracottabüste, in der Bernini die Züge Pauls V., des päpstlichen Begründers der borghesischen Größe, auf die Nachwelt brachte, wandert nach San Francisco, und das andere Meisterwerk Berninis, die Marmorbüste des Kardinals Scipio Borghese, wird künftig das Haus eines New-Yorker Industriellen zieren. Auseinander gerissen wurde auch die prachtvolle Toiletteneinrichtung Maria Theresias, der Gemahlin Ferdinands II. von Neapel, und das Tafelservice, mit dem Napoleon I. seine Schwägerin Paolina Borghese beschenkte. (Nach einem Bericht der „Kölnischen Zeitung“ ist letzteres für 153000 Lire von dem Fürsten Baucina für einen Palast in Palermo erstanden worden.) Die acht Paradehellebarden der Leibwächter Pauls V. wurden von einem römischen Händler erstanden, und zwar, wie man versichert, im Auftrage eines deutschen Fürsten (des Königs von Sachsen). Zu mäßigem Preise ging die Rüstung des Gian Battista Borghese, des berühmten Capitano aus den Jahrzehnten der Reformation, in fremde Hände über, und nicht höher wurde das Marmorbildnis bezahlt, das Maré Antonio Borghese, den Vater Pauls V., darstellt. Von den Kunstwerken, die keine unmittelbare Beziehung zu dem Hause Borghese haben, erzielten die höchsten Gebote der berühmte Venuskopf eines griechischen Meisters und die Büste des heiligen Joseph, ein Werk Guido Renis. Die aus Seide, Gold und Silber gewirkte Tapete aus dem 16. Jahrhundert, die das Jesuskind in der Krippe darstellt, das kostbare venezianische Klavier aus derselben Zeit, die sächsischen Porzellansachen, die Bronzen und Möbel, die Gemälde und alle die unzähligen anderen Kunstschätze der Borghese, das Erbe großer Heerführer, Bischöfe, Kardinäle und Päpste — nichts verblieb in Rom und wenig nur in Italien.

* Das *Radetzkydenkmal* in *Wien* wurde am 24. April mit großem militärischem Gepränge und unter herzlicher Teilnahme des Volkes, welches im „Vater Radetzky“ einen der populärsten Helden aus der neueren österreichischen Kriegsgeschichte verehrt, im Beisein des Kaisers feierlich enthüllt. Der Meister hat den greisen Heerführer auf ruhig stehendem Pferde sitzend dargestellt, die Rechte befehlend vorgestreckt, in der Linken den Feldherrnstab. Den dunkeln Granitsockel schmücken an den Langseiten zwei Bronzere-

liefs, Beginn und Ende des siegreichen Feldzuges darstellend, an den Schmalseiten die Widmungsinschriften, an der Fronte mit Lorbeerkranz und Adler. Das in kolossalen Dimensionen ausgeführte Bildwerk hat auf dem Platz „Am Hof" schräg vor dem Kriegsministerium seine Aufstellung gefunden, wie uns dünkt, eine nicht besonders glückliche Situirung. Der Künstler hatte ursprünglich die Anlagen vor dem Justizpalast für sein Werk in Aussicht genommen und wir glauben, dass es dort zu vorteilhafterer Wirkung gelangt wäre!

VOM KUNSTMARKT.

Frankfurter Kunstauktion. Die Firma *Rud. Bangel* in Frankfurt a/M. wird am 11. und 12. Mai d. J. im Auktionslokal Neue Mainzerstraße 66 eine Reihe Gemälde und Kunstblätter moderner und älterer Meister versteigern. Der Katalog weist 191 Gemälde von modernen Meistern, 63 Nummern von älteren Meistern, eine Reihe Aquarelle und Zeichnungen und einige Stiche auf, darunter 72 Blatt von El. Riedinger.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1892. Nr. 9.

Das Radetzkydenkmal. Von P. Ringer. — Generalregulirungsplan für Wien. — Heinrich Natter †. — Ueber das antik und modern Tragische. Von Ferd. Kürnberger. — Deutsche und österreichische Künstler in Rom. Von H. von Preuschen. — J. Gentz. Von Franz Hermann.

Magazine of Art. 1892. Mai.

The Royal Academy, 1892. — Press-day and critics II. Von M. H. Spielmann. — George du Maurier. Von W. Delaplaine Scull. — Game birds and shooting sketches. — Artistic homes. Von G. T. Robinson. — Méryon. — The Dixon bequest at Bethual Green. Von Jope-Slade.

L'Art. 1892. Nr. 670.

Les premières faïences de Rouen. Von G. Bapst. — La comédie d'aujourd'hui. Von F. Lhomme. — La Jeanne d'Arc de Foyatier. Von Jules Loiseleur. — Un Modèle dessiné par Philippe Caffieri. Von E. Molinier.

Art Journal. 1891. Mai.

The late Mr. Frederik Leyland's collection in Prince's gate. Von Val. Prinsep und L. Robinson. — The academy of intentions. Von C. Lewis Hind. — David Murray. Von M. Hepworth Dixon. — An unknown glen. Von A. T. Story. — Japanese pottery. Von Ch. Holme.

Mitteilungen der k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. 1892. Heft 3 u. 4.

Ueber Reste einer römischen Anlage im Boden der südlichsten Steiermark. Von Riedl. — Grabenstätten aus der La Tène-Zeit in Krain. Von Rutar. — Die Decken und Wandgemälde in der Pfarrkirche zu Maria Verkündigung in Sternberg. Von Adolf Nowak. — Die Gemälde des Prinzen Eugen von Savoyen in seinem Schlosse Schlosshof. Von Joseph Maurer mit Erläuterungen von Th. Frimmel. — Zwei Meisterwerke der Goldschmiedekunst in der Domschatzkammer zu Ragusa. Von G. Gelcich. — Alte Kunst und Kunstgewerbe auf der Ausstellung zu Hall. Von Deininger. — Die römische Begräbnisstätte von Brigantium. Von S. Jenny. — Die Erzgießer der Republik Ragusa. Von J. Gelcich. — Die Kirche in Beusen. Von Rud. Müller. — Neue Beiträge zur Baugeschichte im Sprengel der Salzburger Metropole. Von A. Schuerich. — Trautmannsdorfsche Denkmale zu Trautmannsdorf in Steiermark. Von Leop. von Beckh. — Windmanstetter. — Die geschweiften Becher und ihre Verbreitung. Von Clement Cermak. — Ueber ältere Kirchenbauten in Krain. Von Cruolagar. — Funde des Jahres 1890 in Krain. Von Rutar. — Die Holzkirche in Gross-Hrabowa. Von Franz. — Bauliche Ueberreste von Brigantium. Von Samuel Jenny. — Kunstgeschichtliches aus dem Sarnthale. Von Hans Schmölzer. — Neue Beiträge zur Baugeschichte im Sprengel der Salzburger Metropole. Von Alfred Schuerich. — Bauliche Ueberreste von Brigantium. Von Samuel Jenny. — Bronzefund bei Maukendorf. Von Karl J. Maske. — Temperamalereien in Tausendlust. Von Hans Petschnig. — Aeltere Grabdenkmale in der Steiermark. Von Leopold von Beckh. — Windmanstetter. — Kloster Sittich.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN — KÖLN
Heugasse 58. — Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 25. 19. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE AMERIKANISCHEN WELT-AUSSTELLUNGSBAUTEN.

Über die große *Columbische Weltausstellung in Chicago* bringt die Zeitschrift des österr. Ingenieur- und Architekten-Vereins in ihrer Januar- und Februar-Nummer neue Mitteilungen. Der berüchtigte Riesenkonkurrent des Eiffelturms, der Proctorturm, ist dadurch in seiner Ausführung in Frage gestellt, dass die Parkkommission seine Entfernung gleich nach beendigter Ausstellung verlangt. — Bei dem gänzlichen Mangel an künstlerisch-dekorativer Ausschmückungsfähigkeit, den solche eiserne Käfige zeigen, die wie Gigantenleitern dem Himmel zustreben, ist wohl für die Kunst kein großer Schaden durch den Wegfall dieses Ungeheuers zu verzeichnen, das unter allen Umständen doch nur eine himmelhohe Geschmacklosigkeit würde. Die interessanten technischen Probleme haben mit Ästhetik nichts zu thun; bei der Gelegenheit erinnerten wir uns an den leider vergeblichen Protest der Pariser Künstler gegen die Aufstellung des Eiffelturms.

Die Maschinenhalle der Chicagoer Weltausstellung.

Gediegene künstlerische Leistungen in *Architektur* und *Plastik* verspricht die Ausstellung in einzelnen Gebäuden zu bringen, darunter in erster Linie in dem vom Architekten *M. Hunt* erbauten *Verwaltungsgebäude*, einem 76 m hohen Kuppelbau mit reichstem plastisch-figürlichen Schmucke. Eine mit der Tambourmauer konzentrisch laufende Kolonnade römischer Ordnung außen, innen der ähnlich dem Pantheon durch senkrecht einfallendes Oberlicht erhellte Rotundenraum sind die Charakteristika des imposanten Bauwerkes, das mit 650000 Dollars veranschlagt ist.

Der Staat Illinois hat sein eigenes Gebäude ebenfalls mit einer großen Kuppel, welch' letztere gegenwärtig in Riesendimensionen selbst bei ephemeren Zwecken dienenden Architekturen zum guten Ton gehören und als artige Spielereien des gewiegten Konstrukteurs so nebenher laufen und ganz selbstverständlich sind. Das *Illinoisgebäude* zeigt im Grundriss in der Durchdringung zweier auf einander senk-

rechter Trakte eine hübsche Gliederung, die durch Eckpavillons und Risalite besonders mannigfaltig wird. Über der Vierung erhebt sich die obligate, elegant gebaute Kuppel — das Ganze in frei behandelten Renaissanceformen und Proportionen. Architekten des Baues sind *W. H. Boyngton & Co. in Chicago.* Die übrigen Baulichkeiten, das *Elektrizitätsgebäude*, der *Maschinen-* und *Industriepalast* (der zweite auch mit Kuppel) prunken durch großartige Anlagen von Säulenhallen, die als Vermittlungsgliederzwischen 375000 Dollars veranschlagte Gebäude stammt von *Van Brunt u. Howe* in Kansas-City.

So großartig in der Anlage, so wenig originell in Formen und Gedanken sind besonders die *Maschinen-* und *Agrikulturhalle.* Den Titusbogen und das Pantheon, den Porticus des letzteren für sich allein an die Wand gestellt, sogar des alten Mausolus Epitaphbedachung finden wir eingeschachtelt in den beiden Bauten und den sie verbindenden Kolonnaden. Überall sehen wir reichen plastischen Schmuck in



Die Elektricitätshalle der Weltausstellung in Chicago.

den einzelnen Baulichkeiten auftreten. Das von schiffbaren großen Kanälen durchfurchte Terrain der Ausstellung, das übrigens durch reichen Schmuck grünender Sträucher und Blumen auf das angenehmste belebt wird, ist mit der Architektur entsprechenden vornehmen Brücken und Quaibauten reich ausgestattet und wird ein überraschend schönes Bild gewähren: venezianische Motive in Kunst und Natur, flinke Gondeln auf den Wassern, Brücken über denselben, Kuppeln, Kolonnaden, Campaniles, Riesentreppen und Balustraden.

Das *Elektrizitätsgebäude*, ein vertikal durch Türme und Kuppeln vielfach gegliederter Komplex, reich mit Halbsäulen, Pilastern, Archivolten und Gesimsen ausgestattet, zeigt in einer riesigen Apside auf hohem Postamente die Kolossalstatue Franklins. Das mit Giebelfeldern als Reliefs und als ganze Figuren in Bekrönungen, als Träger der Gesimsverkröpfungen etc. etc. Diese Opulenz der Ausstattung ist allerdings nur eine Folge des Überflusses an materiellen Mitteln, die nirgends mangeln; die Maschinenhalle allein ist auf 1200000 Dollars veranschlagt. Die Pläne rühren von *Peabody* und *Stearns* in Boston her.

Die Bundesregierung hat das *Nationalmuseum* in Washington in getreuer Kopie um 300000 Dollars errichten lassen. Was uns aber besonders interessirt, ist die mit einem Kostenaufwande von 600000 Dollars zu erbauende Kunsthalle, zu deren Ausfüllung besonders französische und niederländische Galerien angemeldet sind. — Mitten im See soll eine aus fünf Pavillons (von denen der mittlere 55 m hoch ansteigt) bestehende Konzerthalle errichtet werden. —

Von den fremden Staaten wird *Mexiko* einen Aztekentempel, *Guatemala* den Palast der Stadt Antigua, *Columbia* das Kapitol der Republik, *Ecuador* den Sonnentempel, *Deutschland* ein altdeutsches Gebäude, die *Türkei* eine Straße aus Konstantinopel mit Bazaren aufführen lassen; ein Privater wird ein holländisches Haus im Stile des 15. Jahrhunderts bringen. Auch ein babylonischer Turm von Geschäftshaus mit *sechzehn* Stockwerken wird aufgeführt, ein *Bazar aller Nationen*, in dem für jeden Aussteller das betreffende Gebäude in dem für sein Vaterland charakteristischen Stile aufgeführt sein wird etc. etc. Mögen nur zu den enormen Anstrengungen auch die Erfolge im günstigen und notwendigen Gleichgewichte stehen. Um einen Begriff von den ersteren zu bekommen, teilen wir nur mit, dass die Direktion der Ausstellung für das Halbjahr Mai — November 1891 fast 18000000 Dollars in Voranschlag gebracht hat. *Bk.*

ERNST WILH. VON BRÜCKE IN SEINEN BEZIEHUNGEN ZU KUNST UND KUNSTWISSENSCHAFT.

Brücke, unscheinbar in seiner äußeren Gestalt, war in seiner Thätigkeit als Gelehrter sowie als Lehrer sehr auffallend, und das im besten Sinne des Wortes. Das methodische Denken selbst schien durch ihn zu seinen Schülern zu sprechen. Seine Vorlesungen über Physiologie, aus seinem Munde angehört oder aus seinen Schriften studirt, waren eine strenge Schule des Denkens. Keine Spur von oratorischem Geflunker, von bestechendem Bilderreichtum, alles inhaltsschwer, in den meisten Fällen vollkommen überzeugend. Klar gedachte Antworten verlangte er denn auch bei den Prüfungen. Seiner langen Lehrthätigkeit an der Wiener Universität (von 1849 bis 1890) verdanken es Hunderte von Medizinern, die mit wenig durchgebildetem Nervensystem und mangelhaft geschultem Gehirn zu ihm kamen, dass sie endlich denken und studiren lernten, was ihren nachmaligen Patienten sicher zu gute gekommen ist.

Was uns aber hier an dem verblichenen Gelehrten am meisten interessirt, ist allerdings nicht seine Lehrthätigkeit auf dem Gebiete der Physiologie, sondern seine innige Verbindung mit den bildenden Künsten seit seinem Kindesalter. Brückes Vater Gottfried war Maler und leitete eine Zeichenschule[1]), so dass der junge Ernst vom Hause aus über viele Fragen der malerischen Technik, über Perspektive und anderes aufgeklärt wurde, was viele, die nicht ausübende Künstler werden, erst spät oder gar nicht kennen lernen. Gesteigert wurde sein reger Sinn für die bildenden Künste offenbar noch mehr, als der junge Gelehrte gegen Ende der vierziger Jahre an der Berliner Kunstakademie Anatomie vortrug. Mit der Zeit wurde dann Brücke einer der feinst beobachtenden Kunsttheoretiker und bereicherte die Kunstwissenschaft um mehrere überaus bedeutende Werke. Seine „Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe“ (auf Anregung der Direktion des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie bearbeitet) ist in aller Händen. Sie ist auch ins Französische übersetzt und tüchtig ausgeschrieben worden (letzteres auch ohne Quellenangabe). Auf einen interessanten Essai, den Brücke vor etwa zwölf Jahren in der „Deutschen Rundschau“ veröffentlicht hat, und der von der Darstellung der Bewegung in den bildenden Künsten handelte, habe ich damals in der Kunstchronik aufmerksam gemacht[1]). Wenngleich sich die begabtesten Künstler aller Zeiten in ihren bewegten Figuren stets (wohl unbewusst) an dieselben Regeln gehalten haben, die Brücke in seinem Essai aufstellt, so war *er* doch der Erste, der die Sache klar durchdachte und begründete. Zur wirkungsvollen Darstellung von Bewegung sind demnach nur der jedesmalige Ausgangspunkt und das Ende zu gebrauchen, wogegen alles, was dazwischen liegt, den Eindruck der Lahmheit hervorbringt. Denn Anfang und Ende der Bewegung sind es, die fester im Gedächtnis des beobachtenden Künstlers haften, als die Phasen, aus deren Betrachtung in der Darstellung sich überdies für den Beschauer keine zwingenden Schlüsse auf vorhergegangene oder nachfolgende Bewegung ergeben. — Viel ausgedehnter und vielseitiger ist eine andere kunsttheoretische Schrift Brückes, die, wie die vorhergehende, in Künstlerkreisen zu wenig Beachtung gefunden hat. Es sind die „Bruchstücke einer Theorie der bildenden Künste“ (28. Bd. der internationalen wissenschaftlichen Bibliothek). Und doch enthalten sie goldene Gedanken und könnten für Maler und Bildhauer das nützlichste Vademecum abgeben. Würden die „Bruchstücke“ mehr beachtet, so wären der schreienden Verstöße gegen die Reliefperspektive gewiss viel weniger, als man sie thatsächlich auch bei Bildhauern von Ruf antrifft (Nomina sunt odiosa). Würden die „Bruch-

1) Vergl. Münchener Allgemeine Zeitung vom 27. November 1891.

1) In dem Bericht über die Photographienausstellung im Öst. Mus. für Kunst u. Industrie 1881. Nutzanwendung auf die Momentaufnahmen.

stücke“ Brückes mehr gelesen, so würden auch manche öffentliche Galerien und private Gemäldesammlungen besser gehängt werden, als es in Wirklichkeit geschieht.

Wie sehr nutzbringend übrigens Brücke durch seine kunsttheoretischen Schriften dennoch gewirkt hat, wie sehr seine den Vorträgen eingestreuten Bemerkungen über bildende Künste auf fruchtbaren Boden gefallen sind, lässt sich zwar schwer im einzelnen beweisen, doch ist es auffallend, dass den meisten seiner Schüler, die sich über das Niveau der Mittelmäßigkeit herausgearbeitet haben, eine merkbare Neigung zum Studium der bildenden Künste eigen ist. Sogar unter denjenigen, die sich fürs Leben auf Physiologie geworfen haben, giebt und gab es solche, die über hundert Angelegenheiten auf dem Gebiete der bildenden Künste klarere Begriffe haben, als viele Künstler und Kunstgelehrte. Hier ist insbesondere Sigmund Exner zu nennen und der leider zu früh verstorbene Ernst von Fleischl, beide vollendete Physiologen, denen man dennoch das feinste Verständnis für Kunst zusprechen muss. Begreiflich erscheint das: giebt es doch für die Kunstwissenschaft im allgemeinen, für Ästhetik und Kunstkennerschaft, fürs Verständnis der Kunsttechnik im besonderen keine bessere Vorschule als die naturwissenschaftliche, wobei ja für den Kunsthistoriker die geschichtliche Schulung unerlässlich ist.

Bei Brücke hatte sich das feine Kunstverständnis unter den obwaltenden Umständen wie ganz von selbst zu entwickeln angefangen. Es wurde später durch Vertiefung in die kunsttheoretische Litteratur, die Brücke vollkommen beherrschte, gesteigert, wie denn auch auf den Ferienreisen aus den Kunstsammlungen die reichste Erfahrung gewonnen wurde. Bei den bedeutenden Kunstausstellungen hier in Wien war Brücke fast regelmäßig unter den Besuchern zu finden. Den Leitern des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, sowie der Wiener Kunstgewerbeschule hat Brücke von Anbeginn an beratend zur Seite gestanden, so dass man ihn wohl mit zu den Faktoren zählen darf, denen die genannten Institute ihr rasches Aufblühen verdanken.

TH. FRIMMEL.

KONKURRENZEN.

*** *Zu einem Wettbewerb um Entwürfe zu einem Kunstgewerbemuseum in Flensburg* sind die Preise auf die Pläne der Herren Prof. *H. Stier* in Hannover (1. Preis, 1800 M.), Professoren *Neumeister* und *Bischoff* in Karlsruhe (2. Preis, 1200 M.) und Architekten *Schulz* und *Schlichting* in Berlin (3. Preis, 800 M.) gefallen.

TODESFÄLLE.

*** *Der französische Karikaturenzeichner Alfred Grévin* ist in Saint Mandé am 5. Mai, 65 Jahre alt, gestorben.

*** *Der amerikanische Landschaftsmaler Foxcroft Cole* ist am 2. Mai in Boston, 55 Jahre alt, gestorben. Er hatte sich in Paris bei Lambinet und später bei dem Tier- und Landschaftsmaler Charles Jacque gebildet und war seit dem Ende der sechziger Jahre in Boston thätig.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Der Münchener Architekt Gabriel Seidl* hat von der deutschen Reichsregierung den Auftrag erhalten, in *Chicago* die Vorbereitungen für die bauliche Gestaltung und Einrichtung der deutschen Kunst- und Kunstgewerbeabteilung zu treffen.

x. Herr *Dr. K. Koelitz* in *Karlsruhe* wurde zum Inspektor an der Kunsthalle daselbst ernannt.

Z. *Wien. Prämiirte Künstler.* Auf Grundlage des Spruches der für die Zuerkennung der Protektormedaillen zur heurigen Jahresausstellung gewählten Jury verlieh der Erzherzog *Karl Ludwig* in Gemäßheit der Stiftungsurkunde die von demselben gestifteten Protektormedaillen an nachbenannte Künstler: 1. Eine goldene Medaille, bestimmt für einen Künstler des Auslandes, dem Bildhauer *Walter Schott* in Berlin für seine Doppelmarmorbüste „Kinderporträts“ und Gipsbüste „Porträt“. 2. Zwei goldene Medaillen, für Künstler des Inlandes bestimmt: a) dem Maler *Eduard Veith* in Wien für seine Ölstudien: „Konkurrenzentwürfe für die malerische Ausschmückung des Kunsthofes im Prager Rudolfinum“; b) dem Maler *Beneš Knüpfer* aus Prag in Rom für das Ölgemälde „Tritonenkampf“. — Die Jury für die Zuerkennung der Ehrendiplome und Staatsmedaillen hat diese Auszeichnung nachstehenden Künstlern zuerkannt: 1. das Ehrendiplom: *Francisco de Pradilla* für „Messe vor der Wallfahrtskapelle in Guia“; 2. die goldene Medaille, welche, ursprünglich für vier Künstler zugestanden, von dem Herrn Minister für Kultus und Unterricht in Berücksichtigung der zahlreich eingelangten hervorragenden Meisterwerke für dieses Jahr ausnahmsweise an die nachbenannten *sechs* Künstler bewilligt worden ist: *Louis Oscar Roty* für gegossene und geschlagene Medaillen, *Gabriel Max* für „Die ekstatische Jungfrau Katharina Emmerich“, *Fritz August v. Kaulbach* fü „Porträts“, *Kasimir Pochwalski* für „Porträts“, *Adolphe Dagnan-Bouveret* für „Maria mit dem Kinde“, *John R. Reid* für „Die Schiffbrüchigen“; 3. die silberne Medaille: *Arthur Kampf* für „Einsegnung Freiwilliger im Jahre 1813“, *Hans Scherpe* für „Grabdenkmal“, *Karl Moll* für „Die römische Ruine in Schönbrunn“, *Adolph Hirschl* für „Prometheus“, *Alois Hans Schram* für „Gloria“, *Anton Brenek* für „Kaiser Joseph II.“

Der Maler *K. W. Diefenbach* ist vom Verwaltungsrate des Österreichischen Kunstvereins mit Stimmeneinheit zum Ehrenmitgliede des Österreichischen Kunstvereins und zugleich zum Mitgliede des Verwaltungsratskollegiums gewählt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

— *Köln.* Das *Kunstgewerbemuseum* wurde im Monat März von 1732 Personen besucht, die Bibliothek und Vorbildersammlung von 487 Personen. Die letzteren waren 385 Architekten, Zeichner und Handwerker und 102 Nichthandwerker. Benutzt wurden 278 Mappen Vorbilder und 1032 Buchwerke. Der Gesamtbesuch des Jahres vom 1. April 1891 bis 31. März d. J. beziffert sich für die Sammlung auf 28194

(gegen 7713 des Vorjahres), für die Bibliothek auf 5370 (gegen 5244). Ist dieser Aufschwung auch in erster Linie auf die Freigabe des Sonntags seit einem halben Jahre zurückzuführen, so spricht sich darin doch auch das lebhafte Interesse aller Teile der Bürgerschaft für das Museum aus. Wie die Beobachtungen zeigen, gehen die Besucher nicht einfach durch die Sammlungen hindurch, sondern betrachten die einzelnen Stücke genau und studiren meist die jedem Stück oder jeder Gruppe beigegebenen eingehenderen Erklärungen. — Neu ausgestellt sind: Stickereien spanischer und italienischer Herkunft, darunter eine spitzenartige Aufnäharbeit in Leinen und Gold auf schwarzer Seide, in vornehmer Zeichnung und vollendeter Ausführung, die zu den schönsten Erzeugnissen venezianischer Kunstfertigkeit des 16. Jahrhunderts gehört. Ferner die bereits früher erworbene Sammlung japanischer Bambuskörbe. Diese ausgewählte Kollektion enthält Blumenkörbe verschiedenster Form, zum Teil zum Anhängen an die Wand bestimmt, vielfach mit hochgeschwungenen Henkeln, um das Aufranken lebender Kletterpflanzen zu ermöglichen. Die Feinheit des Flechtwerks dieser Körbe, namentlich der Ränder, Schleifen und Henkelansätze macht sie zu mustergültigen Vorbildern nicht nur für die Korbflechterei, sondern auch für Lederflechtwerk, Posamentirarbeit u. a. m. Es ist dem Museum gelungen, ein von dem berühmtesten Korbflechter Japans, dem heute noch lebenden, hochbetagten Meister Shokosai aus Osaka herrührendes, ganz hervorragendes Stück für schweres Geld zu erlangen.

x. *Sechste internationale Kunstausstellung in München.* Der hervorragendste Anziehungspunkt der heurigen Ausstellung wird zweifelsohne der Saal sein, dessen Arrangement und Durchführung Professor von Lenbach übernommen hat. Er wird in seiner Gesamtheit ein Ausstellungsobjekt für sich bilden und die Ideen verwirklichen, die Lenbach bei so vielen Gelegenheiten in geistreicher Begründung als Grundprinzipien einer künstlerisch wirksamen Gestaltung der Aufstellung und Vorführung von Kunstwerken immer wieder zum Ausdrucke gebracht hat. Der ungetrübte, volle Genuss von Kunstwerken wird wesentlich durch ihre Auswahl, durch maßvolle Beschränkung ihrer Anzahl, durch die Art ihrer Beleuchtung, durch eine mit ihrem Charakter harmonirende Umgebung — kurz durch eine Reihe von Faktoren bedingt, die bei so großen, umfassenden Bilderrevuen, wie sie unsere modernen Ausstellungen bilden, aus einer Reihe von praktischen Gründen leider nicht vollständig durchführbar sind. Lenbach wird nun in seinem Saale eine Art Kunstkammer zur Anschauung bringen, die all das vereinigen soll, was nach der oben angedeuteten Richtung hin geboten werden kann. Er wird zu diesem Zwecke den Raum ausschließlich mit seltenen, wenig oder gar nicht bekannten Werken alter Meister ausstatten und dadurch zugleich zum ersten Male die alte Kunst in würdigster Form der neuen vergleichend zur Seite stellen. Er wird in der Durchführung dieser seiner Idee in nicht genug anzuerkennender und dankbarst zu begrüßender Bereitwilligkeit durch Ihre Majestät die Kaiserin Friedrich und durch die Liebenswürdigkeit hervorragender Kunstliebhaber und Sammler unterstützt, von denen wir in erster Linie die Herren Thiem, Professor Knaus, Wesendonck, Hainauer, sämtlich in Berlin, Generalkonsul Thieme in Leipzig, Miller von Aichholz, Baronin Todesco, beide in Wien, Konsul Weber in Hamburg, R. Schubart und Dr. Fiedler in München nennen möchten. Der Saal selbst, bei dessen Austattung der Ausstellungsarchitekt Professor Gabriel Seidl mitwirkt, ist von edelster, weihevollster Wirkung. Durch ein fein abgestimmtes, vermittelst Seitenlicht und entsprechender Abblendung erzieltes Helldunkel, sowie durch wohl abgewogene Farbenstimmung des Plafonds und der mit kostbaren Stoffen bekleideten Wände soll hier ein Effekt erreicht werden, der das Entzücken aller Kenner und künstlerisch empfindenden Besucher bilden wird.

H. A. L. Seit Anfang Mai befindet sich die *kgl. Gemäldegalerie zu Dresden* in dem Besitz eines älteren, aus dem Jahre 1847 stammenden Gemäldes von *Adolf Menzel*, das früher Eigentum der Frau G. Milner in Großlichterfelde bei Berlin war. Es stellt eine Predigt in der alten Berliner Klosterkirche dar, und der Prediger soll, wie es heißt, kein Geringerer als *Schleiermacher* sein. Genau betrachtet, erscheint die Arbeit nur als eine Skizze zu einem nie ausgeführten Gemälde. Dass dadurch der Wert für den Kenner nicht herabgedrückt wird, liegt auf der Hand, zumal man weiß, dass Menzel gerade in seinen Entwürfen am größten und interessantesten ist. Übrigens führen Max Jordan und Dohme in ihrem Prachtwerk über Menzel diese neueste Dresdener Erwerbung unter den „Bildern" des Künstlers an.

⊙ *Die 63. Ausstellung der königlichen Akademie der Künste in Berlin* ist am 15. Mai mittags 12 Uhr durch den Kultusminister *Dr. Bosse* im Landesausstellungsgebäude feierlich eröffnet worden.

R. Bk. *Die Eröffnung der internationalen Theater- u. Musikausstellung in Wien* fand programmäßig am 7. Mai 1892 in Anwesenheit des Kaisers, der Regierungsvertreter und zahlreicher Kunstcelebritäten unter großen Feierlichkeiten statt. Der reichdekorirte Festplatz um die Rotunde sowie diese selbst boten trotz der gerade zur Eröffnungsstunde nicht sehr günstigen Umstände ein festliches Bild; nicht Wetter, nicht Kutscherstrike hatten vermocht, die Feststimmung ernstlich zu trüben. Der äußere Ausstellungsbezirk mit seinen in reichem Grün versteckten, zum Teil sehr schmucken Bauten macht einen noblen und zugleich spezifisch wienerisch-gemütlichen Eindruck, mit dem nur der Kostenpunkt, der mit dem Besuch aller Lokale verbunden ist, in einem grellen Kontraste steht. Zu diesen Lokalen, deren Besichtigung um Geld ganz unabhängig vom Eintritt in die Ausstellung ist, gehören das *Panorama* (Einfahrt eines Dampfers in den Hafen von New-York), das für den ephemeren Zweck mit Geschmack konzipirte *Ausstellungstheater* von Hellmer & Fellner, die konstruktiv mächtige *Tonhalle* von *Marmorek*, deren äußerer plastischer Schmuck sehr viel zu wünschen übrig lässt, das *chinesische Theater und Schattenspiel* von *Hans Schließmann & Caran-d'Ache*, endlich das Schatzkästlein der lebenden Ausstellung: der *hohe Markt*, von Marmorek rekonstruirt nach dem Hufnagel'schen Plan von ca. 1697: ein allerliebstes Städtebild, voll Intimität und regem Lokalsinn wie mit einem Zauberschlag aus den Tiefen gerufen. — An der zum Teil noch nicht vollständig arrangirten, sog. toten Ausstellung haben sich unter den europäischen *Staaten* in hervorragender Weise neben Österreich besonders Deutschland, Russland, und Frankreich beteiligt, unter den *Städten* sind es neben Wien besonders Berlin und Paris, deren Objekte in die Augen springen; das Glanzvollste haben uns — wir sind es ja gewohnt — wieder die Franzosen gebracht. Die Porträts berühmter zeitgenössischer Musiker und dramatischer Dichter und Schauspieler bilden ein Unikum von Kunstausstellung, auf der wir die glanzvollen Namen eines *Duran*, *Lefebure*, *Chaplain*, *Bonnat*, *Clairin*, *Dubufe Fils*, und von alten Herren *Boucher* und *Gerard* in Meisterleistungen vertreten sehen. Wir werden an anderer Stelle über die Bedeutung gerade dieses kleinen, lauschigen, mit prächtigen Gobelins gezierten Winkels für unsere, die bildende Kunst sprechen. *Berlin* bietet prächtige Skizzen für Theaterdeko-

rationen von *Brückner*, die klassisch zu nennen sind; eine Reihe interessanter Porträts, künstlerisch geschmückte Instrumente, die uns allenthalben auch bei den anderen begegnen, und einen angenehmen Unterschied gegen unsere modernen nüchternen Flügel und Pianinos, Harfen und Trompeten aufweisen. Der Pavillon der Stadt *Wien* enthält neben vielem Minderwertigen und Wertlosen eine größere Anzahl prächtiger Porträts und historische Bilder. So ist überall, auf Schritt und Tritt, die innige Verschwisterung der bildenden mit der darstellenden Kunst in auffallender Weise sichtbar, ein beredter Beweis des innigen Verkehrs ihrer beiderseitigen Vertreter. — Noch müssen wir der herrlich-schönen Theaterdekorationen von Brüder *Kautzky & Rottonora* (eine phantastische Grotte mit wundervollen elektrischen Beleuchtungseffekten), der unvergleichlich großartigen und vollendet auf Täuschung gearbeiteten „Dachsteindekoration“ von *Burghardt* erwähnen, sowie einer gotischen Kirche (Äußeres) von einer *Pariser Firma* — drei Werke, die uns das Maximum an Leistungsfähigkeit in dieser Kunst vorführen. So haben wir einen kleinen Hinweis auf die besonderen Punkte der Ausstellung gegeben, der nun nach und nach zu komplettiren ist; Legion ist die Zahl der Kunstwerke, die des eingehendsten Studiums wert sind. Zum Schluss möchten wir noch zur Innendekoration der Rotunde ein Wort sagen: der Park im Centrum, die Interieurs in der Peripherie bilden einen angenehmen Kontrast, der in der Wechselwirkung von Natur und Kunst, oft einer raffinirten Kunst, liegt; wir danken dem, der diese Idee ans Licht brachte. Wer aber veranlasste die Maßregel, oben auf der Innengalerie der Rotunde Teppiche auszuhängen, die nicht imstande sind, eine festliche Wirkung zu erzeugen, weil die Höhe, in der sie angebracht sind, eine solche unmöglich macht. Neben der eigenen Effektlosigkeit haben sie aber noch den unangenehmen Nebenumstand im Gefolge, dass sie die Wirkung des die Galerie tragenden Kranzgesimses, besonders der Konsolen empfindlich stören; wir hoffen, dass diese gutgemeinte Dekoration nur für den Eröffnungstag bestimmt war.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

H. A. L. *Aus dem Jahresbericht der Kunsthütte zu Chemnitz* für 1891 ergiebt sich, dass die Mitgliederzahl des Vereins beim Abschluss des Berichtes sich auf 767 Personen belief. Dass diese Ziffer nicht höher ist, erklärt sich sehr einfach aus der Lage der Industrie und dem Gang der Geschäfte in Chemnitz. Trotzdem hofft der Vorstand, die Kunsthütte auch in dem ernster und heftiger entbrannten Kampf ums Dasein bei der bisherigen Blüte erhalten zu können. Die Ausstellung der Kunsthütte, die an 63 Sonn- und Feiertagen und an 54 Wochentagen geöffnet war, wurde von 17425 Personen besucht, von denen sich bei weitem die meisten, nämlich 16612, an den Sonn- und Feiertagen einfanden. Von den 577 zur Ausstellung gelangten Kunstwerken wurde für 11150 M. 57 Pf. verkauft. Die Kunsthütte selbst verwendete 5210 M. 75 Pf. zu Ankäufen für die Verlosung, bez. Sammlung. Von Privaten wurden acht Kunstwerke für 5940 M. angekauft. Die Zahl der zur Verlosung gelangten Kunstwerke, unter denen sich Ölgemälde von *R. Schietzold*, *C. Mali* (München), *F. Schreyer* (Blasewitz) und *W. Ritter* (Dresden) befanden, belief sich auf 35 Gewinne.

DENKMÄLER.

*** *Denkmälerchronik.* In dem Wettbewerb um ein auf dem Schlachtfelde von *Wörth* zu errichtendes Denkmal Kaiser *Friedrichs* sind die Entwürfe der Bildhauer *Rudolf Baumbach*, *Hermann Hidding* (architektonischer Mitarbeiter *Otto Rieth*), beide in Berlin, und *Rudolf Maison* in München (Mitarbeiter *Paul Pfann*) mit gleichen Preisen von je 4000 M. ausgezeichnet worden. Durch Urteil des Kaisers, dem die letzte Entscheidung vorbehalten worden war, ist der Entwurf Baumbachs, der auch sämtliche Stimmen der Preisrichter erhalten hatte, zur Ausführung bestimmt worden. Die eingegangenen Entwürfe sind im Landesausstellungsgebäude in Berlin zu sehen. — Am 10. Mai ist der Grundstein zu dem Denkmal Kaiser *Wilhelms I.* gelegt worden, das der deutsche Kriegerbund nach dem Entwurfe von Bruno Schmitz (Reiterstatue von Hundrieser) auf dem Kyffhäuser errichtet.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

⊙ *Über den Platz des Nationaldenkmals für Kaiser Wilhelm I. in Berlin* ist nunmehr die Allerhöchste Entscheidung endgültig getroffen worden. Wie der Staatsminister v. Bötticher in der Sitzung des Abgeordnetenhauses vom 9. Mai, in der die neuerdings aufgetauchten phantastischen Projekte zur Freilegung der Umgebung des Berliner Schlosses zur Erörterung gelangten, mitgeteilt hat, ist eine königliche Kabinettsordre ergangen, in der bestimmt worden ist, „dass für das auf dem Platze der Schlossfreiheit zu errichtende Nationaldenkmal weiland Sr. Majestät des hochseligen Kaisers Wilhelm I. ein Entwurf ausgearbeitet werde, bei welchem die Denkmalsanlage auf das östliche Ufer des Spreekanals beschränkt bleibt und von der jetzigen Fluchtlinie des gegenseitigen Ufers überall einen Abstand von mindestens 18 Metern erhält.“ Zugleich sprach der Minister die Hoffnung aus, dass das Denkmal am hundertsten Geburtstage des großen Kaisers (22. März 1897) vollendet sein würde. Zu gleicher Zeit gaben Minister v. Bötticher und der Minister des Innern, Herrfurth, die Erklärung ab, dass die Staatsregierung den von privater Seite aufgebrachten Plänen, die auf eine Beseitigung der Schinkelschen Bauakademie und anderer Gebäude in der Nähe des Schlosses abzielen, fern stehe und dass es nicht in der Absicht der Regierung liege, eine neue Lotterie für solche Zwecke zu genehmigen. Wie ferner verlautet, ist die Entscheidung des Kaisers hinsichtlich des Ausführung des Denkmals ebenfalls erfolgt. Danach soll Prof. *Reinhold Begas* das Reiterdenkmal nach einem neuen, noch nicht öffentlich ausgestellten Entwurfe ausführen, während die Gestaltung der architektonischen Umgebung Hofbaurat *Ihne* übertragen worden ist.

*** *Zum Neubau des Nationalmuseums in München* hat der bayerische Landtag 4400000 M. bewilligt.

VOM KUNSTMARKT.

Kollektion Habich. Die am 9. und 10. d. M. durch die Herren Heinrich Lempertz jr., in Firma *J. M. Heberle*, H. Lempertz Söhne (Köln) und *J. Th. Schall* (Berlin) in Kassel abgehaltene Versteigerung der Habichschen Gemäldesammlung hat ein Gesamtresultat von über 130000 M. ergeben. Sie war von Museumsdirektoren, in- und ausländischen Kunstliebhabern sowie Händlern stark besucht und gestaltete sich für die Stadt Kassel zu einem seltenen Ereignis.

O. M. *Berliner Kunstauktion.* Vom 9. bis zum 15. Juni d. J. wird in Berlin eine Anzahl von Kupferstichen, Radirungen, seltenen alten Holzschnitten, Clairobscures, Schabkunstblättern, Farbendrucken, Lithographien und Photographien mehrerer Nachlasse und Sammlungen, darunter eine Kollektion von Daniel Chodowiecki, viele reichhaltige Konvolute mit anderen schönen und seltenen Blättern, sowie

kleinere Partien von Aquarellen und Handzeichnungen laut Katalog 858 im *Rudolph Lepke*schen Kunstauktionshause zur öffentlichen Versteigerung kommen. Nach dem Verzeichnisse des Kataloges 859 werden ebendaselbst am 16. Juni die hinterlassenen Bibliotheken der Herren Professor *C. Graeb* und Bürgermeister *Becker* versteigert werden, welche schöne Architektur-, Kunst- und illustrirte Prachtwerke und Werke deutscher, englischer und französischer Litteratur, darunter Voltaires oeuvres, eine gute große Ausgabe mit schönen Stichen, ferner Werke der Geschichts- und Altertumswissenschaft, Militaria etc. enthalten. Auch wird ein Beitrag aus der Konkursmasse des Herrn Kommerzienrat *Wolff* im Anschluss daran versteigert werden, Werke der Litteratur des klassischen Altertums in guten Übersetzungen vorzüglicher deutscher Anstalten und Ausgaben, Konversationslexika, Geschichtswerke, auch Noten für Violoncello und vieles andere. Eine Vorbesichtigung findet laut Katalog nicht statt.

ZEITSCHRIFTEN.

Bayerische Gewerbezeitung. 1892. Nr. 7 u. 8.
Beiträge zur Geschichte, Etymologie und Technik des Wismut und der Wismutmalerei. Von F. Wibel. — Aus dem Gewerbeleben.

Allgemeine Kunstchronik. 1892. Nr. 10.
In der Werkstatt Jan Matejkos. Von A. Nossig. — Zum Radetzkydenkmal. Von Paul Ringer. — Lenbach. Von Hans Peters. — Ueber das antik und modern Tragische. Von F. Kürnberger. — Römische Bildhauerwerkstätten. Von H. von Preuschen.

Die Kunst für Alle. 1892. Heft 16.
Moderne Kunst in Rom. — Biarritz. Von H. Helferich.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1892. Heft 2.
Zwei neue Bischofsstäbe in gotischem Stile. Von G. Hermeling. — Die Probsteikirche zu Oberpleis I. Von W. Effmann. — Die Kirche „Maria Himmelfahrt" zu Köln und ihr sogenannter „Semitenstil". Von St. Beissel. — Neuentdeckte Steinstufe mit Marmoreinlagen des 10. Jahrhunderts. Reliquiar in Medaillonform aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts. Von Schnütgen.

L'Art. 1892. Nr. 671.
Un portrait de Gianfrancesco Gonzaga marquis de Mantone. Von E. Molinier. — Salon de 1892. Von Paul Leroi.

Gazette des Beaux-Arts. 1892. Lief. 419.
Exposition des oeuvres militaires de Raffet. Von H. Beraldi. — Zurbaran. Von P. Lefort. — L'art arabe dans le Maghreb. (Fortsetz,) Tlemzen, I. Von Ary Renan. — Le Musée des artistes contemporains. Von L. Bénédite. — Exposition des peintres-graveurs. Von A. de Lostalot. — Des tendances de l'art de l'Orient ancien à la periode chrétienne; la sculpture copte. I. Von Al. Gayet.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN KÖLN
Heugasse 58. Kaiser-Wilhelmsring 24

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 26. 26. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE AKADEMISCHE KUNSTAUSSTELLUNG IN BERLIN.

I.

Die am 15. Mai eröffnete große Kunstausstellung im Glaspalast am Lehrter Bahnhof untersteht wieder der Leitung der Akademie. Es ist die 63. in der 1786 begonnenen Reihe, die nur einmal im vorigen Jahre durch die Jubiläumsausstellung des Vereins Berliner Künstler unterbrochen worden ist. Wie verlautet, ist schon für das nächste Jahr (s. die Mitteilung an anderer Stelle dieses Blattes) eine neue Einrichtung des offiziellen Berliner Ausstellungswesens beabsichtigt, vermutlich, weil man eingesehen hat, dass die gegenwärtigen Zustände nicht länger haltbar sind. Man will anscheinend auch die großen Kunstausstellungen „verstaatlichen“, d. h. eine Behörde schaffen, die wie die ausgleichende Gerechtigkeit über den beiden sich oft widerstrebenden Körperschaften, dem Senat der Akademie und dem Verein Berliner Künstler schwebt, die beide mehr oder weniger verbriefte Rechte auf die Veranstaltung großer Kunstausstellungen unter der Aegide des Staates zu haben scheinen. Wir glauben nach zwanzigjähriger Beobachtung der streitenden Faktoren und der Ergebnisse ihrer Kämpfe sagen zu dürfen, dass mit einer Lösung der Frage in dem eben angedeuteten Sinne das Kriegsbeil nicht begraben werden wird. Wenn die Staatsregierung, d. h. doch nach Lage der Sache eine bestimmte Persönlichkeit im Ministerium, zu deren Ressort die obersten Kunstangelegenheiten gehören, die Leitung der Ausstellung in die Hand nimmt, wird das Misstrauen der freien, nicht mit der Akademie in Zusammenhang stehenden Künstler, die ihren Sammel- und Schwerpunkt im Künstlerverein finden, eher vermehrt als verringert werden, weil sie sich sagen, der Staat und die Akademie sind im Grunde eins. Der Senat der Akademie hat aber bisher noch nicht den Beweis erbracht, dass er im stande ist, Ausstellungen zu veranstalten, die dem sich immer stärker ausbildenden Übergewicht Münchens die Spitze bieten können. Die Jubiläumsausstellung von 1886 kann dabei nicht mehr ins Treffen geführt werden, weil sie durch die internationale Ausstellung von 1891 in den Schatten gestellt worden ist. Diese ist mit großem Opfermut und mit geringen Mitteln vom Verein Berliner Künstler unternommen und mit Ehren, sogar auch noch mit einem stattlichen Überschuss durchgeführt worden. Aus dieser internationalen Ausstellung ist auch nicht, wie von vielen Schwarzsehern befürchtet wurde, den deutschen Künstlern ein wirtschaftlicher Schaden erwachsen: der bei weitem größere Teil der aus dem Verkauf von Kunstwerken gelösten Summen ist vielmehr auf Berliner, Düsseldorfer und Münchener Künster entfallen, obwohl diese der Zahl der ausgestellten Werke nach geringer vertreten waren als die ausländischen.

An Bemühungen hat es der Senat der Kunstakademie freilich nicht fehlen lassen, damit der Abstand zwischen der vorjährigen und der diesjährigen Ausstellung nicht allzu fühlbar werde. Dem im vorigen Jahre in München gegebenen Beispiele folgend hat er die Berliner und auswärtigen Mitglieder der Akademie und, wie es scheint, auch einige andere hervorragende Künstler zur Veranstaltung von Sammelausstellungen eingeladen, und dieser Aufforderung sind *Menzel*, *L. Knaus*, *Carl Becker*, *F. Geselschap*,

Paul Meyerheim, der Bildhauer *E. Herter*, die Kupferstecher *G. Eilers* und *H. Meyer*, *Hans von Bartels*, *W. Trübner*, *Hans Thoma*, *Eduard von Gebhardt*, *Franz Stuck*, *Gustav Schönleber* u. a. nachgekommen. Dazu gesellt sich noch eine Auswahl aus den Werken *Gustav Spangenbergs*, die kürzlich in der Nationalgalerie zu sehen waren. Durch diese Einrichtung ist die Gesamtzahl der ausgestellten Werke auf rund 2140 Nummern gebracht worden. Aber es darf nicht verschwiegen werden, dass die Sammelausstellungen mit wenigen Ausnahmen nichts Neues bieten, weil sie uns früher schon zu wiederholten Malen in München und Berlin, von den großen Ausstellungen und von den Kunsthändlern vorgeführt worden sind. Unsere hastige, nur noch auf Massenwirkung arbeitende Zeit hat die wandernden „Sensationsbilder" der siebenziger Jahre durch die wandernden Sammelausstellungen der neunziger Jahre weit übertrumpft. Was Thoma, Trübner, Stuck, H. v. Bartels an alten und neuen Arbeiten zu bieten haben, ist uns in den letzten beiden Jahren auf den großen Münchener Ausstellungen und in Berlin durch Gurlitt, Schulte und Amsler und Ruthardt so oft und so eindringlich zu Gemüte geführt worden, dass unsere — und voraussichtlich auch vieler anderer Kunstfreunde — Aufnahmefähigkeit dadurch völlig erschöpft worden ist. Man wird dieses nur etwas zu schnell gebotene Repetitorium in moderner Kunstgeschichte immerhin mit schuldigem Danke entgegennehmen, sich aber mit größerem Interesse denen zuwenden, die in ihren Sammelausstellungen Neues geboten haben. Das sind in erster Linie *Paul Meyerheim* und *Gustav Schönleber*. Ersterer ist mit elf Ölgemälden aufgezogen, anscheinend sämtlich „gemalt in diesem Jahr", zu zwei Dritteln Mittelgut, mit Anstand und mit bestechender Manier aus dem Handgelenk geschüttelt, im dritten Drittteil aber gediegen und tüchtig, je nach dem Thema voll Humor und Eleganz, Wahrheit und Anmut glücklich mischend: drei musizirende junge Mädchen in halben Figuren hinter einer Brüstung sichtbar, für die Dekoration eines Saales bestimmt, aber keineswegs dekorativ im üblen Sinne gemalt, eine Affentheatervorstellung in einer Leinwandbude, in der bekannten, aber immer gern gesehenen Art, und ein Affe auf einem Tisch, der bei einem heimlichen Kirschenschmaus von einem Neufundländer ertappt wird. Einen vollständigen Überblick über den Umfang seines Schaffens bietet Schönleber in 68 Ölgemälden und Skizzen, zu denen sich noch eine Reihe von Studien und Zeichnungen gesellt. Alle Studienplätze des Künstlers, dessen Kraft sich zu immer größerer Vielseitigkeit und Ausdrucksfähigkeit der aus dem Zusammenwirken von Wasser, Luft, und Licht erzeugten atmosphärischen Stimmungen entfaltet, sind in dieser Ausstellung vertreten: Venedig, Schwaben, Nordholland und die Riviera. Ihr verdankt Schönleber einen starken Aufschwung seiner Kunst. Es ist, als ob in diesen vom Meer umbrausten Felsen und hochragenden Städtchen, deren Bauwerke etwas Burgartig-mittelalterliches haben, wieder der große Stil der sogenannten historischen oder heroischen Landschaft im Bunde mit dem modernen, zu höchster Virtuosität gebrachten Kolorismus erwachte.

Die Sammelausstellung des Bildhauers *E. Herter*, der außer einer Zahl bekannter Werke (ruhender Alexander, Aspasia, Amazonenkampf, Hermes) ein seltsames, aber glücklich durchgeführtes Phantasiestück, den Kampf einer ihr Kind schützenden Nixe mit einem riesigen Tintenfisch auf dem Meeresgrunde, ausgestellt hat, führt uns auf die Plastik. Wie im vorigen Jahr repräsentirt sie auch in diesem den besten Teil deutschen Kunstschaffens und zwar ziemlich gleichmäßig auf dem Gebiet der monumentalen, dekorativen, Porträt- und Genrebildnerei. Auch ohne den moralischen Gewinn in Betracht zu ziehen, der für die Wertschätzung der deutschen Bildhauerkunst im Ausland daraus erwächst, wird man das kolossale Washingtondenkmal *Rudolf Siemerings* für Philadelphia als eine That von gewaltiger Willens- und Schaffenskraft preisen dürfen. Seit Rauchs Friedrichsdenkmal ist ein solches Werk noch nicht auf Berliner Boden wieder entstanden, ganz und gar von der ersten Skizze bis zu den vollendeten Bronzegüssen, und noch nie zuvor hat eine Ausstellungsleitung den Mut gehabt, das Gussmodell einer so kolossalen bildnerischen Schöpfung in einem geschlossenen Raume mit allem architektonischen Beiwerk aufzurichten, wie es hier mit dem Washingtondenkmal geschehen ist. Freilich nur zu drei Vierteilen, da die an der Rückseite des Denkmals befindlichen Terrassengruppen in der großen Skulpturenhalle des Ausstellungspalastes keinen Platz mehr finden konnten. Eine kleine Kopie bietet dafür eine Übersicht über den gesamten Umfang des Denkmals, das in seinem Beiwerk am Sockel des Reiterstandbildes, in seinen Menschen- und Tierfiguren auf den Vorsprüngen des terrassenförmigen Unterbaus eine großartige Verherrlichung nordamerikanischer Volks- und Naturkraft bildet. Von dem gleichen Streben nach großer monumentaler, von keiner naturalistischen Neigung

beeinflussten Wirkung sind auch das Reiterstandbild Kaiser Wilhelms I. für das Kyffhäuserdenkmal von *E. Hundrieser*, das Reiterstandbild des großen Kaisers nebst den Sockelfiguren des Sieges und des Friedens für Elberfeld von *G. Eberlein*, das Reiterstandbild desselben für Siegen in Westfalen von *Friedrich Reusch* in Königsberg und das Denkmal der Kaiser Wilhelm I. und Friedrich III. für Angermünde von *Albert Manthe* erfüllt, die zu den hervorragendsten Schöpfungen der an Monumentalwerken ungewöhnlich reichen Ausstellung gehören.

ADOLF ROSENBERG.

DIE VERSTEIGERUNG DER HABICHSCHEN SAMMLUNG,

welche unter der sachkundigen Leitung der Herren *Heinr. Lempertz jun.* (Köln) in Firma *J. M. Heberle* (H. Lempertz Söhne) und *Josef Th. Schall* (Berlin) am 9. und 10. Mai zu *Kassel* stattgefunden, gestaltete sich in mancherlei Beziehungen zu einem Ereignis ungewöhnlicher Art.

Schon der aus Schalls Feder stammende, auf vollkommen wissenschaftlicher Grundlage mit größtem Fleiße angefertigte Katalog nebst Vorwort ließ an Gewissenhaftigkeit der Bilderbeschreibung, kritischen Bemerkungen und litterarischen Quellenangaben und in gleichem Maße an der Eleganz einer auch äußerlich splendiden Ausstattung nichts zu wünschen übrig, und wir begrüßen in ihm eine neue Erscheinung, wie solche für die Zwecke einer Auktion weder bei uns, noch sonst wo in gleicher Weise jemals an die Öffentlichkeit getreten ist. Auch an Illustrationen war nicht gegeizt, wir zählen eine geistvolle Radirung von Professor W. Unger, vier Heliogravüren von Fr. Hanfstaengl (München), welche übrigens sämtlich unserer Zeitschrift vor einiger Zeit beigegeben waren, und 40 Lichtdrucke von Kühlen (Gladbach), fast alles Reproduktionen, welche den Wert des Katalogs erhöhen und ihn zu einem erfreulichen Nachschlagewerk von nicht zu unterschätzender Bedeutung machen.

Nachdem sie zwölf Jahre hindurch der Gast der königlichen Gemäldegalerie zu Kassel gewesen, kam diese, gerade an kunstgeschichtlichen Raritäten überaus reiche Sammlung aus Altersrücksichten ihres Besitzers zur öffentlichen Versteigerung, nachdem etwa 17 Gemälde durch die aus der königlichen Privatschatulle Sr. Majestät des Kaisers allergnädigst bewilligten Mittel in den Besitz der königlichen Galerie Kassel und 13 Gemälde in den der königlichen National-Gallery zu London durch freihändigen Verkauf im voraus gelangt waren.

War nun das Interesse schon an der zum Zwecke der Vorbesichtigung mit vielem Geschmack arrangirten Ausstellung ein allgemeines, besonders seitens des distinguirten Kasseler Publikums, so erwies die Versteigerung selbst ihre Anziehungskraft in erhöhtem Maße, und unter den Anwesenden sah man vornehmlich Museumsvorstände und Kunstliebhaber des In- und Auslandes zahlreich vertreten. Und so konnte es denn nicht fehlen, dass die Gemälde fast durchweg in bedeutenderen öffentlichen und privaten Sammlungen ihre neuen Besitzer fanden, eine Thatsache, die Herrn Habich, der sich aufrichtig schweren Herzens von seinen Bildern getrennt, zu einer wahren Genugthuung um so mehr gereichen darf, als ihm die Auflösung seiner Sammlung von gewisser Seite außerordentlich verdacht und zu allerlei Intriguen unverdienter Art benutzt worden war.

Zu den oben erwähnten 17 Bildern sind für die Kasseler Galerie durch Ersteigerung aus Museumsmitteln noch hinzugekommen: Nr. 1 der seltene Meister *Ulrich Apt* 429 M., Nr. 58 *Gainsborough* 566 M. und Nr. 88 *Lastmanns* Hauptwerk „Urteil des Midas“ 2090 M., während Herr Habich die Nr. 5 *Hans Baldung* „Herkules und Antaeus“ (2200 M.), Nr. 70 *de Grebbers* „Gastmahl des Königs Belsazar“ (1375 M.) und Nr. 147 *Uitenbroeck* „Urteil des Paris“ (990 M.) ankaufen und diese interessanten Werke unter dem Beifall der Anwesenden der königlichen Galerie zu Kassel als Geschenk überweisen ließ, so dass der letzteren im ganzen 23 Stücke der Kollektion Habich definitiv verbleiben.

Die Auktion selbst verlief sehr animirt, für einzelne Gemälde wurden ziemlich geringe, für andere wieder sehr hohe Preise erzielt. Die in Deutschland neue Gepflogenheit, die Bilder durch einen Spezialexperten mit ihrem Minimaltaxwert aussetzen zu lassen, hat sich bei dieser Gelegenheit durchaus bewährt, und es wäre wünschenswert, dieses Verfahren für die Zukunft beibehalten zu sehen.

Unter den Hauptkäufern trat in erster Linie Professor Dr. Woermann, der Direktor der Dresdener Galerie, hervor, welcher für die letztere die Nr. 41 J. A. Ducks „Musikalische Unterhaltung“ (2755 M.), Nr. 42 v. d. Eeckhouts vortreffliches Werk „Jakobs Traum“ (2134 M.) und für Konsul Weber (Hamburg) folgende Gemälde erstand: Nr. 4 Hans Baldungs „Madonna“ — ein trefflich erhaltenes, sehr charakteristisches und schön signirtes Werk — (1452 M.), Nr. 12 Pieter de Bloot „Das Schweine-

schlachten“ — das vorzügliche, helle und glänzend erhaltene Hauptwerk des Künstlers — (2656 M.), Nr. 17 Brakenburghs „Unerwünschter Segen“ (671 M.), Nr. 37 Diepenbecks schöne Grisaille „Die heilige Julia“ (451 M.), Nr. 51 Fabritius' „Besuch Gottes und der Engel bei Abraham“ (654 M.), Nr. 79 Pieter de Hooghs „Interieur“ — spätes Werk, aber trotzdem spottbillig! — (3432 M.), Nr. 97 Magnasco (357 M.), Nr. 100 Mazzolinos in Komposition und Kolorit gleich tüchtige „Pietà“ (1100 M.), Nr. 109 Neroni (797 M.), Nr. 131 Schaeufelin (1072 M.) und Nr. 161 de Wet (836 M.), durchweg interessante und durchaus preiswürdige Erwerbungen.

Was nun die übrigen Teile der Sammlung betrifft, so werden wir uns des Raumes wegen darauf beschränken müssen, nur die Hauptstücke nebst ihren Preisen anzugeben, welch letztere sich inkl. des Aufgeldes von zehn Prozent verstehen.

Nr. 3 Bacchiaca 2651 M. (Mr. Crespi-Mailand), Nr. 7 van Beijeren „Fische“ 412,50 M. (Frau Prof. Bachofen-Basel), Nr. 9 Biscaino „Anbetung“ 154 M. (Großherzog von Hessen), Nr. 13 Ferdinand Bol „Männliches Bildnis“ — ein hervorragendes Werk — 2266 M. (Mencke-Hannover), Nr. 14 Borgognone „Madonna“ 253 M. (Oberreg.-Rat von Seidlitz-Dresden), Nr. 16 Brakenburghs „Heitere Gesellschaft“ 671 M. (Mencke-Hannover), Nr. 18 Brouwer 341 M. (Bachofen-Basel), Nr. 22 Brueghel d. ä. und Uden „Totes Wild in einer Landschaft“ — prächtiges Werk und sehr billig! — 2211 M. (Laporte-Hannover), Nr. 27 Canale (Schule) „Venedig“ 940 M. (Mencke-Hannover), Nr. 28 Caroto 1386 M., Nr. 30 Cortona „Diana“ 594 M. (Großherzog von Hessen), Nr. 33 Alb. Cuyp „Männliches Bildnis“ 1298 M. (Mencke-Hannover), Nr. 40 Dubois „Waldlandschaft“ — schön wie ein Ruisdael — 330 M. (Wirz-Basel), Nr. 46 Everdingen „Landschaft“ 1100 M. (Dr. M. Paris), Nr. 47 van Eyck-Schule „Messe des heiligen Gregorius“ — außerordentlich feines Triptychon; bei Ruhl (Köln) mit 4000 M. bezahlt — 1551 M., Nr. 52 Faes „Damenbildnis“ 390 M. (Jaffé-Berlin), Nr. 56 Fyt „Stillleben“ 357 M. (Stumm-Berlin), Nr. 61 Garofalo „Heilige Cäcilie“ — sehr tüchtiges Werk — 1650 M. (Mr. Mond-London), Nr. 65 Giolfino „Bacchus als Knabe“ 960 M. (derselbe), Nr. 67 van Goyen „Landschaft“ — frühes Werk von 1632 — 792 M. (Baron Lederer-Pest), Nr. 71 Guardi „Markusplatz“ — eine Perle von Bild! — 3300 M. (Konsul Bodmer-Schweiz), Nr. 73 Frans Hals „Lachendes Mädchen“ — geistreich und prickelnd in Technik und Farbe 3355 M., Nr. 74 Jan Frans Hals d. j. „Lachende Alte“ — interessantes Bildchen — 616 M. (Mencke-Hannover), Nr. 76 Hoet „Pyramus und Thisbe“ — sehr fein — 528 M. (Wirz-Basel), Nr. 77 Hogarth „Englisches Caféhaus“ 385 M. (Jaffé-Berlin), Nr. 80 Romeyn de Hooghe „Landschaft“ — seltener Meister, — signirt — 396 M. (Wirz-Basel), Nr. 82. Houckgeest „Kircheninterieur“ — ein qualitativ fast gleiches Werk dieses selten vorkommenden Meisters wurde unlängst auf einer Amsterdamer Versteigerung mit 7000 Fl. h. W. bezahlt! — 1303 M., Nr. 86 Cranach „Die Wirkung der Eifersucht“ — ein kleines bedeutendes Werk — 3850 M. (Mr. Mond-London), Nr. 92 César-Denis van Loo „Landschaft“ 3355 M. (Ponfic-Kassel), Nr. 96 Dirk Maas „Szene vor einem Wirtshaus“ — das Hauptwerk des Meisters, schön signirt 1681 und vorzüglich erhalten — 2530 M. (Konsul Wirz), Nr. 113 Northens geistreiche Skizze zu seinem „Rückzug Napoleons aus Russland“ (Galerie Hannover) 380 M. (Bachofen-Basel), Nr. 114 Adr. Ostade „Die Kartenspieler“ 1300 M. (Steinmeyer-Köln), Nr. 115 desselben „Bauerntanz“ 1980 M. (Kay-Kassel), Nr. 117 Palamedesz „Jagdgesellschaft“ 855 M. (Kugelmann-Kissingen), Nr. 120 Franz Post „Brasilianische Dorflandschaft“ 615 M. (Victor de Stuers), Nr. 121 Pynacker „Landschaft“ 2513 M. (Konsul Bodmer), Nr. 124 Rubens' bedeutende Skizze zu einer „Grablegung“ 11000 M. (Privatgalerie Mr. C. Paris), Nr. 125 Jakob van Ruisdael „Die Wassermühlen“ — reizendes Motiv von wahrhaft poetischer Auffassung — 11165 M. (Konsul Bodmer), Nr. 128 Salomon van Ruisdael „Landschaft“ — von außerordentlicher Schönheit und Erhaltung; sehr billig! — 2431 M. (Mencke-Hannover), Nr. 130 Ryckaert „Die Hausmusik“ — ein ungewöhnlich farbiges Bild — 891 M. (Mencke-Hannover), Nr. 141 v. d. Tempel „Die Geschwister“ — großes Galeriebild; sehr billig — 770 M. (Laporte-Hannover), Nr. 145 Tizians geniale Skizze zu „Philipp II.“ — zweifellos echt und u. a. anerkannt von O. Eisenmann, C. Justi u. a. — 12100 M. (Privatgalerie Mr. C. Paris), Nr. 151/152 Es. v. d. Veldes zwei sehr hübsche „Landschaften“ 1276 M. (Dr. W. Paris), Nr. 155 Verboom „Landschaft“ — selten — 500 M. (Museum Boymans-Rotterdam), Nr. 163 Willaerts „Marine“ 500 M. (Bachofen-Basel), Nr. 165 Zeeman „Blick in eine holländische Stadt“ — unstreitig das Hauptwerk des Meisters und von außerordentlich malerischer Qualität — 3465 M. (Gottschald-Leipzig) und Nr. 166 Zick „Schäferszene“ — auch eines der besten Werke des Künstlers — 902 M. (von Stumm-Berlin).

Im ganzen wurden für die zur Versteigerung

gelangten 136 Gemälde 133 112 M. erzielt, während der Gesamterlös der Habichschen Sammlung überhaupt, d. h. also sowohl der versteigerten, als auch der vorher an die beiden Galerien zu Kassel und London abgegebenen Gemälde über 200 000 M. beträgt.

HANDZEICHNUNGEN ITALIENISCER MEISTER

in photographischen Aufnahmen von Braun & Co. in Dornach kritisch gesichtet von Giovanni Morelli (Lermolieff).

Mitgeteilt von E. Habich.

Fortsetzung.)

Raffael Sanzio.

Nr.	Blatt	Urteil
71.	Trois pieds	Echt.
72.	Figure nue debout	Echt.
73.	Deux têtes de vieillards	Kopie.
74.	Esquisse pour la Vierge et l'Enfant	Echt.
75.	Sujet inconnu	Echt.
76.	Etude d'enfant	Echt.
77.	Etude pour la Vierge et l'Enfant	Genga, Perugineske Zeit.
78.	Etude de draperie	
79.	Etude pour le couronnement de Saint Nicolas de Tolentino. (Rückseite zu 95)	Pintoricchio.
80.	Tête de vieillard	Ob Timoteo Viti.
81.	Portrait de femme	Ob Timoteo Viti.
82.	Tête	Echt.
83.	Portrait de jeune homme	Eusebio di San Giorgio.
84.	Tête de femme	Kopie nach Bilde in Madrid
85.	La planète Mars et un ange	Echt.
86.	Sainte Famille (Zeichnung zum Bilde des Alfani in Perugia.)	Echt gewesen, übergangen, Engel noch Raffaëlisch.
87.	Etude anatomique	Nein.
88.	Etude pour un saint Jean	Echt.
89.	Esquisse pour la Vierge d'Albe	Echt.
90.	Etude d'après nature pour la maison de la Vierge d'Albe	Echt.
91.	Tête de vieillard	Franciabigio.
92.	Différents croquis (übergangen von fremder Hand)	Echt, verdorben.
93.	Etude pour l'Apollon du Parnasse	Echt.
94.	Etude de draperie	Fälschung.
95,	Le couronnement de saint Nicolas de Tolentino (zu Nr. 79)	Pintoricchio.
96.	Génie (nach Fra Bartolommeo)	Echt.
97.	Génie (nach Fra Bartolommeo)	Echt.
98.	Sujet inconnu. Figures nues	Echt.
99.	Etude de nu	Sehr zweifelhaft.
100.	Etude de nu (Handschrift Raffaël)	Zeichnung wohl Kopie

Zeichnungen Lille (Musée Wicar).

Francia (Giacomo).

Nr.	Blatt	Urteil
101.	Dévouement des Curtius, Tarpéia écrasée par les boucliers des Sabins	Nein, Schüler von Ercole de Roberti.
102.	Rachat de captifs	Genga nach Fresken in Siena
103.	Horatius Coclès. Supplice de Régulus	Nicht von Giac. Francia, verwandt dem Ercole Grandi di Giulio Cesare auf einem Blatte bezeichnet: *Jacopo Pitore, Bologna. Perigrino Lamarca adoles* facto anno 1415.
104.	Enlèvement des Sabines. Mucius Scaevola	(wie oben)
105.	Triomphe romain. Manlius Tarquinius. Orphée et les bacchantes. Apollon et Marsyas. Naissance d'Adonis	(wie oben)
106.	Le Sanglier de Calydon. Enlèvement de Proserpine. Dedale et Icare Diane et Actéon. Persée et Andromede	(wie oben)
107.	Deucalion et Pyrrha. Jugement de Midas. Sacrifice romain. Maître enseignant. Fontaine allégorique. Scène militaire	(wie oben)
108.	Métamorphose de Daphné. Enlèvement de Ganymède. Dieux marins. Triomphe de l'Amour	(wie oben)
109.	Dieux marins	(wie oben)
110.	Arabesques	(wie oben)
111.	Feuille contenant 10 madonnes, 24 portrāts et différents sujets	(wie oben)
112.	Le Christ au jardin des oliviers Le baiser de Judas, Jésus chez Caïphe, Jésus dans le prétoire	(wie oben)
113.	Le Christ délivre les âmes du purgatoire, Saint François recevant les stigmates	(wie oben)
114.	Le Christ détaché de la croix. Jésus mis au tombeau. Résurrection. Les soldats considérant le tombeau vide	(wie oben)

Pordenone.

Nr.	Blatt	Urteil
115.	Evangéliste	Echt.

Beccafumi.

Nr.	Blatt	Urteil
116.	Figure d'homme nu	Echt.
117.	Saint Jean l'évangéliste	Echt.

Bandinelli.

Nr.	Blatt	Urteil
118.	Figure nue tenant une coupe	Echt.
119.	Figures nues assises	Echt.
120.	Différentes études	Echt.
121.	Saint Paul	Echt.
122.	Une main. Etude	Echt.
123.	Deux mains Etude	Echt.

Andrea del Sarto.

Nr.	Blatt	Urteil
124.	Mise au tombeau	Kopie.
125.	Naissance de la Vierge	Kopie.

Correggio.

Nr.	Blatt	Urteil
126.	La Vierge et l'Enfant	Wahrscheinlich Genga
127.	Ecusson soutenu par deux génies	Nachahmer. –

Polidoro Caravaggio.

Nr.	Blatt	Urteil
128.	Casque orné	Nein. Schön. Schule Fontainebleau.

Pintoricchio.

Nr.	Blatt	Urteil
132.	Cène	Nein. Vielleicht Berto di Giovanni.

Giulio Romano.

Nr.	Blatt	Urteil
133.	Continence de Scipion	Nein. Genga, letzte Zeit.

Finiguerra.

134. Etude de draperie . . . .
135. Homme assis. Costume florentin .
136. Homme debout . . . .
137. Etude d'homme nu . . . . . .

} Nein. Sind von einem Florentiner.

Parmigianino.

138. La Vierge et l'Enfant . . . . . Nein. Ein Carracci.
139. Etude de nu . . . . Nein.
140. Diane et Actéon (Collection Lenglart in Lille) . . . . Nein.

Vasari.

141. La Resurrection . . . . Echt
142. Trois anges apparaissant à Abraham Echt.
143. Composition décorative . . . . . Echt.

Tintoretto.

144. Un homme assis . . . . . Dumme Fälschung.
145. Pietà . . . . Echt.

Guercino.

162. Une femme soulevant une draperie Nein. B. Genari

Ecoles Italiennes inconnus.

191. Différentes figures . . . Pseudo-Verrocchio.
192. La Circoncision . . . . Fra Bartolommeo.
193. Le Christ en croix . . . .
194. Sainte Béatrice et sainte Catherine
195. Figure nue. — Ecole florentine
196. Figure nue. . . . .
197. Composition décorative . . . .

} Ohne Bedeutung und hässlich.

Zeichnungen der Exposition à l'Ecole des Beaux-Arts en 1879.

Fra Angelico.

9. Evangéliste assis, lisant dans un livre qu'il tient dans ses deux mains. (Sammlung Duc d'Aumale.) Verdorben, gefälscht.
10. Etudes des figures diverses pour la composition du jugement dernier (Sammlung Duc d'Aumale) . . Echt.

Fra Filippo Lippi.

12. Tête d'homme coiffée d'un bonnet, tournée à gauche (Sammlung Duc d'Aumale) . . . . Filippino Lippi.
13. Figure de Sainte debout, drapée dans un ample manteau (Collection Malcolm) . . . . Gefälscht.

Luca Signorelli.

16. Composition de deux figures nues; un lutteur terrassant l'autre (Collection Malcolm) . . . . Echt.
17. Homme nu vu de profil à droite (Collection Gatteaux) . . . . . Fälschung.
18. [illegible] par la tête un homme nu terrassé; à gauche étude d'homme nu agenouillé et courbé (Collection Duc d'Aumale) . . . } Echt, links übergangen.

Botticelli.

21. Figure allégorique de l'Abondance précédée d'un Amour et suivie d'un groupe de trois petits Amours. (Collection Malcolm) . . Echt

Andrea Verrocchio.

24 bis. Feuille d'etudes et de croquis divers (Collection Chennevières) .
25. La Vierge tenant sur ses genoux l'enfant Jésus debout sur un cousin. Un ange agenouillé lui présente un vase plein de fleurs et plusieurs études de figures nues, drapées. (Collection Duc d'Aumale) .
27 bis. Etude d'hommes nu, agenouillé, tenant un soufflet (Collection Duc d'Aumale) . . . .
28. Six études de chevaux montés et non montés. En haut le centaure Nessus enlevant Déjanire; en bas, à gauche figure de Saint Jérôme debout (Collection Duc d'Aumale)
29. Deux études de Saint debout; à gauche Saint Jérôme agenouillé; à droite un Saint lisant; derrière lui un ange debout, drapé (Collection. Duc d'Aumale) . . . .
31. Nombreuses études de diverses figures, dont trois anges à genoux, en adoration. (Collection Duc d'Aumale) . . . .
32. Guerriers à cheval, armés de toutes pièces, la lance au poing. Dans le bas ange agenouillé (Collection Duc d'Aumale) . . . .
32 bis. Quatre études d'homme debout; trois d'entre eux sont nus (Collection Duc d'Aumale) . . . . .

} Zeichnungen eines schwachen Zeichners, nach verschiedenen Meistern. No. 32 ist datirt 1489, Verrocchio starb 1488. Meistens nach Bildhauern kopirt

Leonardo da Vinci.

33. Un pendu, vêtu d'une longue robe, les mains liées sur le dos (Collection Chennevières) . . . . . . Echt.
34. Etudes de figures nues, comprenant trois groupes et trois figures isolées (Collection Armand) . . . . . Echt.
35. Quatre soldats dans l'attitude du combat et deux soldats s'enfuyant devant l'explosion d'une sorte de bombe (Collection Armand) . . . Echt.
36. Portrait de femme vue à mi-corps, tête de face, la figure de trois quarts, les bras croisés (Collection Duc d'Aumale) . . . . . Kopie.
37. La Vierge avec l'Enfant qui prend un vase des mains d'un roi mage agenouillé. Adroite et à gauche de nombreux personnages (Collection Galichon) . . . . Echt.
38. Trois études pour une Victoire déposant un bouclier sur un trophée (Collection Malcolm) . . . . . Echt.
39. Buste de vieillard tourné à droite, couvert d'un manteau (Collection Mitchell) . . . . Nein.
40. Figure d'homme drapée, avec un long porte-voix, criant à l'oreille d'une figure nue; dans la partie inférieure deux figures drapées assises. (Collection Malcolm) . . . . Echt.

41. Etudes pour l'Enfant de la Sainte Famille du musée du Louvre . . (Collection Duc d'Aumale) . . . — Durchpausung. Orginal in Venedig.
42. Buste de guerrier vu de profil avec cuirasse et casque richement ornés (Collection Malcolm) . . . . . Echt.

Filippino Lippi.

46. Deux figures couvertes de larges manteaux (Collection Malcolm . Echt.

Lorenzo di Credi.

47. Tête de jeune homme vu de trois-quarts, regardant vers la droite, coiffé d'une toque (Collection Duc d'Aumale) . . . . Nein.
48. Tête de vieille femme, tournée à gauche (Collection Duc d'Aumale) Nein.
49. Tête de vieillard vue de face (Collection Malcolm) . . . . Ganz verdorben.
50. Tête de jeune garçon, vu de face avec longs cheveux, coiffé d'une barrette (Collection Malcolm) . . . . . Echt.
52. Tête de jeune homme légèrement tourné à droite (Collection Mitchell) Nein.
53. Attribué: Buste d'un religieux à barbe blanche, vu de trois quarts à gauche (à l'Ecole des Beaux-Arts) Nein.
54. Attribué: Deux feuilles d'un carnet réunies. Une tête de vieillard, vue de profil à gauche, coiffé d'un bonnet, et une étude de draperie (à l'école des Beaux-Arts) . . . . Fälschung.

(Fortsetzung folgt.)

Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt von *Ernst Brücke*. Wien, Wilh. Braumüller. 1891. 8.

Der gefeierte Wiener Physiolog, dessen letzte Arbeit hiermit zur Anzeige gelangt, ist nicht mehr unter den Lebenden; die Influenza, begleitet von einer heftigen Lungenentzündung, hat den dreiundsiebzigjährigen Mann dahingerafft. Mit der Kunst hat sein an Thätigkeit so reiches Leben ausgeklungen, wie vor nahe einem halben Jahrhundert er damit an der Berliner Akademie als Lehrer der Anatomie seine Gelehrtenlaufbahn begonnen. Es können hier nicht die Verdienste, welche sich der Dahingeschiedene in vielen Beziehungen für die Hilfswissenschaften der Kunst erworben hat, Erörterung finden; sein universelles Wissen in den medizinischen Fächern und namentlich auf dem Gebiete der Physiologie befähigten ihn wie kaum einen zweiten dazu, in das Wesen der menschlichen Gestalt in geistiger und formeller Hinsicht einzudringen, dasselbe für die künstlerische Behandlung klarzulegen und Normen für die Schönheit der Form festzustellen. Brückes oben citirtes Werk über die Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt ist gewissermaßen ein Buch vom gesunden und kranken Menschen in künstlerischer Beziehung. Das Werk ist für Künstler und Kunstfreunde geschrieben und der Standpunkt des Verfassers insofern ein künstlerischer, als er die Schönheit nicht vom subjektiven Gefallen am jeweiligen Anblick abhängig macht, sondern von einem viel bestimmteren Momente, von der allseitigen Verwendbarkeit in der idealen Kunst. Man könnte sagen, die allseitige, also plastische Schönheit der Gestalt, die überall edle Linien giebt, stellt der Verfasser als das hohe Ideal auf und nimmt für seine Betrachtungen an der Natur selbstverständlich in erster Linie die Antike als vollendetes Vorbild. Brücke stellt sich dem modernen Realismus als entschiedener Opponent gegenüber, „denn die Kunst braucht nicht das Hässliche zu kopiren, um nicht konventionell zu werden“ und hat das Schöne nicht zugleich als Sinnliches aufzufassen. Gewiss wird jeder, der in der Kunst zugleich das Edle sucht, Brückes Glaubenslehren für die Schönheit der Gestaltung vollständig unterschreiben, so wie auch jeder, der die Natur beobachten gelernt hat, mit Interesse dem Verfasser bei der Besprechung der einzelnen Teile der menschlichen Gestalt folgen muss; es ist das kunstgeübte Auge des Anatomen, welches hier den Formenbau beurteilt. Es ist staunenswert, mit welchem Fleiße der greise Gelehrte aus den verschiedenen Gebieten der Kunst Beispiele für besondere Fälle gesammelt hat, und wie ihm kunstgeschichtliche Dinge allerwärts ebenso geläufig sind, wie solche der Anatomie, der Statik und Mechanik des menschlichen Körpers. Das Buch wird namentlich Künstlern, die nach Modellen zu arbeiten haben, ein trefflicher Ratgeber sein. Sie können hier lernen, was aus der nie allseitig vollkommenen Natur genommen und was korrigirt werden muss; sie werden durch die zahlreichen Hinweise auf die Werke der bildenden Kunst die Fehler der Natur selbst bei bedeutenden Meistern finden, welche diese unbewusst zur Darstellung brachten, da ihnen vollkommene Modelle mangelten. Bezeichnend sind in dieser Hinsicht die Frauengestalten des Rubens. Freilich soll in diesem Subsummiren der edelsten Formen in der Darstellung der menschlichen Gestalten die Individualität, ein Persönliches gewahrt bleiben. Canovas Frauengestalten zeigen gewiss allseitig schöne Linien und das Formenrelief tadellose Schönheit, und doch ergötzt sich das Auge an der den „Amor tröstenden Venus“ von Begas oder an desselben Meisters „träumender Psyche“ weit mehr. Warum? Die

Frage wird nicht schwer zu beantworten sein: das Schöne darf in der Kunst das Leben nicht entbehren; wie aber Leben in die Gestaltung gelangt, das lernt man freilich nicht aus einem Buche. — Bezüglich der Ausstattung des Werkes ist nur Rühmliches zu sagen; eine besondere Zierde bilden die zahlreichen Abbildungen in Holzschnitt, wahre Meisterstücke in feinem Tonschnitt aus H. Paars Atelier. So möge denn diese letzte geistige Gabe Brückes ihren Zweck in recht ausgedehntem Maße erfüllen: „anzukämpfen gegen die Verwilderung in der Darstellung der menschlichen Gestalt“, wie der Verfasser mit Unmut die neueste Richtung der Malerei kennzeichnet. *J. L.*

BÜCHERSCHAU.

Beihefte zum Centralblatt für Bibliothekwesen. *VII. Über die Entstehung und Bedeutung der Blockbücher* mit besonderer Rücksicht auf den *Liber regum seu Historia Davidis.* Eine bibliographisch-kunstgeschichtliche Studie von *Dr. Rud. Hochegger.* Leipzig, Harrassowitz. 1891. Oktav.

Der Autor versucht zum erstenmal eingehend wissenschaftlich den Beweis zu erbringen für die Richtigkeit der Annahme, dass die kunstgeschichtlich als die ersten größeren Holzschnittwerke wichtigen Blockbücher — von denen die Biblia pauperum und der Liber regum seu Historia Davidis weitaus die populärsten sind, heute natürlich nur noch dem Namen nach — weiter nichts als primitive Unterrichtsbücher waren, die durchaus keinem künstlerischen, sondern einem rein didaktischen, lehrhaften Triebe ihre Entstehung verdanken. Als billige Schulbücher betrachtet, die oft auf uralte Handschriften und Miniaturen zurückgehen, haben sie neben dem entschieden größeren kulturgeschichtlichen nur einen relativen kunsthistorischen Wert. Die Zeichnungen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts sind übrigens durchaus nicht Arbeiten von der schlechtesten Hand jener Zeit, mit recht interessanter Charakteristik, wenn auch Perspektive, Proportionen und anatomische Kenntnisse oft gleich Null sind. Aber gerade der Umstand, dass die Zeichnungen das *Charakteristische* mit Erfolg festhalten, kennzeichnet sie als urdeutsche. Überdies sind sie kunstgeschichtlich ein interessanter Beitrag zur Entwicklung des deutschen Holzschnittes, als eine bedeutende erste Vorstufe zu den tüchtigen Arbeiten, die 50 bis 100 Jahre später von unseren besten deutschen Meistern entstanden und heute noch unsere volle Bewunderung als Faksimileschnitte erregen. Das Handwerk ringt sich eben erst mit Geduld und Zeit und ihm selbst unbewusst zur Kunst durch. Jedenfalls dürften die Tafeln nicht vor 1450 entstanden sein, also schon in die Zeit Gutenbergs fallen, was sehr bezeichnend ist für die nur langsam um sich greifende, weil anfänglich gar nicht billige Buchherstellung mit beweglichen Lettern. Interessant ist die Technik dieser Holzschnitte, welche mit einer in der neuen ungewohnten Kunst überraschenden Genauigkeit die schlichte Federmanier der Handschriften und Miniaturen nachzuahmen suchen, ich möchte sagen archaistisch auf Täuschung des Publikums hinarbeitend, eine Manier, welche die erst nach dem Drucke angebrachte, allgemein so beliebte Kolorirung mit wenigen Farben trefflich vorbereitet, wodurch sich die Schnitte dem Charakter der Miniaturen noch mehr nähern. Wenn schon nicht als Holzschnittwerk dorther stammend, scheint der Liber regum einem geübten Auge wenigstens seinem handschriftlichen Ursprung nach in Typen und Gewandung aus der Niederrheingegend, also nordwestdeutsch zu sein, und es dürften Franziskaner, Kartäuser, Kapuziner und auch Benediktiner nach Ansicht Dr. Hocheggers gewesen sein, von denen diese Blockbücher herrühren. Die streng logischen Entwicklungen des Verfassers, in denen er das gleichartige Entstehen der drei in der Innsbrucker Universitätsbibliothek befindlichen Blockbücher, der Biblia pauperum, der ars memorandi und des Liber regum für nicht unwahrscheinlich hält, wenn auch die Armenbibel, der Zeit nach das älteste, merkwürdigerweise künstlerisch das beste von den dreien ist, verdienen alle Beachtung. Die Ansicht, dass die Blockbücher Volkslehrbücher waren, hat schon vor mehr als zehn Jahren ein in Schulkreisen bekannter Wiener Historiker ausgesprochen. Es liegt mir ganz fern, damit Herrn Dr. Hochegger die Priorität dieser Entdeckung für seine Person absprechen zu wollen, ich konstatire nur eine Thatsache. Es können ja — wie dies schon so oft in der Wissenschaft der Fall war — zwei logisch denkende und richtig kalkulirende Köpfe auf dieselben Resultate im Denken kommen, ja sie *müssen* es unter gewissen Bedingungen. — Zum Schluss sei noch bemerkt, dass die verdienstvolle Broschüre, die auch eine Transkription des schwer lesbaren Textes des Liber regum bietet, nur eine Vorläuferin einer photozinkographischen Reproduktion des Innsbrucker Exemplares des genannten Werkes ist, für die gewiss jeder Freund des deutschen Holzschnittes dankbar sein wird, da durch sie eine der wichtigsten Quellenschriften des letzteren allgemein zugänglich wird. *RUD. BOCK.*

Brockhaus, Dr. Heinrich, *Die Kunst in den Athosklöstern.* Mit 19 Abbildungen, 1 Karte, 7 lithographirten und 23 Lichtdrucktafeln. Leipzig, F. A Brockhaus. 8. 305 S.

Es giebt eine monumentale Charakteristik des „heiligen Berges und seiner festverwachsenen und versteinerten Kirchenkonstitution“, die der, der sie einmal gelesen hat, nimmer wieder vergisst. Sie setzt sich aus lauter kurzen Prädikaten zusammen, allerdings aus solchen, in denen eine von den höchsten historischen Gesichtspunkten ausblickende historische Betrachtung sich zu lapidarer Wucht verdichtet zu haben scheint. „Der Central- und Lebenspunkt des oströmischen Glaubens, der Vatikan des Orients, der Zielpunkt aller Sehnsucht, der Sammelplatz des Reichtums wie der kirchlichen Überlieferungen, der Freihafen und Zufluchtsort aller Weltsatten von Byzanz, das einzige, von Barbarentritten nie entweihte Fragment der orthodoxen Monarchie“ erweckt die Erinnerung an einen berühmten Namen. Es ist Philipp Jacob Fallmerayer, dem die Wissenschaft in Bezug auf die Erkenntnis von Byzanz und dessen welthistorischer Bedeutung ihr Bestes verdankt. Wenn Fallmerayers Aufsätze über „Hagion Oros“ in den „Fragmenten aus dem Orient“ uns über die Geschichte, den landschaftlichen Reiz, die Unwissenheit und Gastfreundschaft der Mönche klassische Schilderungen bieten, so erweitert das vorliegende Werk in höchst dankenswerter Weise unsere Kenntnis von der in den Athosklöstern noch heute fortlebenden byzantinischen Kunst. Dem Verfasser war es vergönnt, erst nach einem längeren Aufenthalte im Orient auf dem „in isolirter Majestät über die tiefe Flut des strymonischen Golfes aufragenden Eiland“ (Fallmerayer) einzukehren. Er brachte für die Erkenntnis seiner kunsthistorisch bedeutsamen Objekte eine Sachkenntnis in das „von der Natur selbst aufgetürmte und mit unverwelklichem Festgewande umzogene Münster

von Byzanz“ in den „Walddom der anatolischen Christenheit“ mit, die nicht jedermann zu Gebote steht. Seiner Versicherung zufolge waren seine an Ort und Stelle gemachten Notizen ursprünglich durchaus nicht für eine Publikation berechnet. Wir haben aber, scheint es, vollauf Ursache, ihm dafür zu danken, dass er uns die Resultate seiner Studien schließlich doch in wohlgerundeter und mit charakteristischen Illustrationen unterstützter Darstellung vorgeführt hat. Land und Leute, das Kloster und die Mönche, die Entstehung und Anlage der Klöster, deren Baulichkeiten und plastische Verzierung, von den Kirchen angefangen bis zu den Trapezas (Refektorien), Thoren, Brunnen und Türmen schildert uns der erste Abschnitt des Brockhausschen Buches, als dessen Resultat sich eine selbständige, zwischen der abendländischen und der islamitisch-morgenländischen, die sich neben ihr entwickeln, mitten innestehende, in steter Entwickelung befindliche Kunst ergiebt. Die Entwickelung der Malerei in den Wandgemälden, Mosaiken, Panagien und anderen Tafelbildern lernen wir im zweiten Abschnitte kennen, der sich auch mit dem „Malerbuche“ sehr eingehend beschäftigt, und zwar angefangen vom vierzehnten Jahrhundert, das durch persönliche Empfindung und tüchtige Schule der Künstler ausgezeichnet ist, durch das tiefer stehende fünfzehnte bis zu dem auch einer oberflächlichen Beobachtung bemerklichen Verfall im sechzehnten Jahrhundert. Parallel und im Zusammenhange mit der Wand- und Tafelmalerei zeigt uns der dritte Abschnitt die Stufen in der Geschichte der Miniaturen, von den Anfängen im zehnten, der Einheitlichkeit der Gesamtanschauungen, der Bilderfreude, dem reichen Schmuck, der Schönheit und Farbenpracht im elften und zwölften, bis zu dem allmählichen Sinken und dem stetigem Verfall im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert. Die religiöse Kunst der Athosklöster vereinsamt und verkümmert. Da wirken, und dies ist Gegenstand des vierten Abschnittes, von außen neue Einflüsse auf sie ein: die Kunst der Türken, deren Reiche die Halbinsel angehört, die „in Sicht gelangende“ russische Kunst und die Kunst des Abendlandes, die schließlich auch dem Kupferstich, der Lithographie und der Photographie auf dem „heiligen Berge“ eine Heimstätte erobert. Aus alledem ergiebt sich ein sehr bemerkenswertes Faktum: die Ansicht von der durch kirchliche Kontrolle herbeigeführten Erstarrung der byzantinischen Kunst nach einem gewissen Zeitraum, von deren „schattenhaftem“ Fortleben, „ohne Kraft und ohne Seele“ bedarf einer eingehenden Berichtigung. Die byzantinische Kunst war durch kirchliche Schranken weniger, als man vermutet, eingeengt; sie hat den Typus und Schmuck ihrer Kirchen den Gewohnheiten des landesüblichen Gottesdienstes gemäß entwickelt, hat sich vor auswärts kommenden Einflüssen niemals verschlossen und bis zu ihrem heutigen „Schwanken inmitten türkischer, russischer und abendländischer Anregungen“ sich stets mit derselben Freiheit bewegt, wie die altchristliche und die gleichzeitige abendländisch-mittelalterliche Kunst. *JOSEF DERNJAC.*

Betrachtungen über Baukunst. Zum Verständnis moderner Architekturfragen, von *Hans Schliepmann.* Berlin 1891. Polytechnische Buchhandlung (Seydel). 8.

Der Verfasser ist in diesen Betrachtungen immer unterhaltend in seinem Kapuzinerpredigtton, mit dem er gar oft gutmütig, nie bloß negirend, aber doch immer beißenden Spottes das buntgewürfelte moderne Wallensteiner Völklein in der Kunst, die verschiedenen Rassen der oft götzendienerischen Stilanbeter chikanirt. Klingt auch wie die Stimme des Rufenden in der Wüste oder eines weisen Mannes in den Nebel der Thoren. Zu neuen Anschauungen will sie bekehren und das oft mit einem aus höchster Begeisterung für die Kunst entsprungenen glühenden Fanatismus; freilich mag der Autor mit seinen Keulenschlägen oft verletzen, aber man merkt ihm allenthalben die fromme Absicht an, das, was er nach seiner innersten Überzeugung als nichtswürdig erkannt hat, zu vernichten. Er will populäre Kunst, die er sich allerdings erst nach einer allgemeinen Volksverjüngung verspricht, nach dem Zusammenbruche alles Überlebten. Ein starker demokratischer Zug durchweht das Buch von A bis Z. Als erste Erzieher will der Verfasser die Musik in ihren volkstümlichen Formen und die für das Volk und sein Haus schaffende Kleinkunst. Einer Menge bitterer Erkenntnisse im modernen Kunst- und gesellschaftlichen Leben geht er scharf zu Leibe mit einer gewiss viele Proselyten machenden ernsten Wahrheitsliebe. — Die köstlichsten unter den zehn Kapiteln des Werkchens sind: „Die Stellung des Publikums zur Baukunst. Was für ein Stil ist denn das? Unsere jüngste Stilströmung. Das kleine Haus und unser Zimmer“, Kapitel, mit denen wir zwar nicht in allen Punkten einverstanden sein können, von denen wir aber ohne jeden Rückhalt anerkennen müssen, dass sie ein wahres Künstlerfegefeuer sind. Der Autor verneint nicht bloß, er zeigt auch Mittel und Wege zum Besserwerden. Einen Satz aus vielen, der den Verfasser zur Genüge charakterisirt, können wir uns nicht versagen, anzuführen: „Stilgerecht sind alle diejenigen Geräte, bei denen dem Zwecke und dem Werkstoffe nirgends Gewalt angethan erscheint.“ Das Buch, das sich an das gebildete oder sich wirklich bilden wollende Laienpublikum besonders wendet, zu dem es schon kapitelweise in Feuilletonform gesprochen, ist seines Zielbewusstseins und seiner Darstellungsweise wegen recht zu empfehlen. Die kräftige Sprache mit trefflichen Bildern, markig und bestimmt, erinnert vielfach an Johannes Scherr. Es ist gesunde geistige Nahrung, die da geboten wird, die vielfach regenerirend und luftreinigend wirken wird, wenn auch noch nicht für die allernächste Zukunft. Wir fürchten, wie bei allen Predigten, die dem Herzen des Predigers entströmen, in Bezug auf die Zuhörer sagen zu müssen: wenn ihrs nicht fühlt, ihr werdets nicht erjagen. Gleichwohl wird das Büchlein viel Gutes schaffen und zum Herzen dringen, da es vom Herzen kommt. *RUD. BÖCK.*

Der Aktsaal von *Chr. Roth,* Bildhauer und königl. Professor in München. 31 Blatt in Lichtdruck. 10 Lief. à 6 Mark. Verlag von *Ebner & Seubert* (Paul Neff) in Stuttgart. 1891. Großfol.

Das anatomische Studium des Künstlers ist von dem des Mediziners grundverschieden; genügt es bei letzterem, die schematische Topographie der Knochen und Muskeln, die Lage und Form der einzelnen Organe in ihrem unveränderlichen Zustande kennen zu lernen, so hat der Künstler vor allem die Formen der menschlichen Gestalt in ihrem lebendigen Wechsel zu studiren, hat seine Blicke nach dem Getriebe der gestaltenden Kräfte zu lenken und die Form dann als das Resultat ihres Wirkens zu erkennen. Die „plastische Anatomie“, wie wir sie nennen, hat sich daher nicht an die Leiche, sondern an das lebende Modell zu halten, und insofern es die Lehrbehelfe anbelangt, haben diese nicht einfache Schemen, sondern aktive Gestalten, wie sie im Leben hantiren und wie sie die Kunst darzustellen hat, zu bieten. Prof. Chr. Roth hat in seinem vor Jahren erschienenen „Plastisch-anatomischen Atlas“ zum Studium des Mo-

dells den Künstlern eine treffliche Analyse über den Knochenbau und die Muskulatur der menschlichen Gestalt vermittelt, und zwar in den Bewegungsformen des Lebenden; das neue Werk „Der Aktsaal“, von dem uns bisher vier Lieferungen vorliegen, ist eine künstlerische Ergänzung des anatomischen Werkes und wird jedem, der sich mit dem Studium des Nackten zu befassen hat, reiche Anregung und Belehrung bieten. Auf 30 Folioblättern werden uns von des Künstlers Hand gezeichnete Aktstudien vorgeführt, in denen das Veränderliche der Formen in den verschiedenen Aktionen in überzeugend plastischer Weise zum Ausdrucke gebracht ist. Nicht in malerischen Scheineffekten, sondern nur in der strengen Form ergeht sich der Stift des genialen Künstlers; in jedem Strich erkennen wir den Plastiker und zugleich den vorzüglichen Anatomen. Vielfach sind auf den in Lichtdruck trefflich reproduzirten Blättern die Muskeln und Knochenpunkte schriftlich notirt, so dass der Studirende sich selbst über jede Form Rechenschaft zu geben vermag. Wo Akte gezeichnet werden, sollte Roths Werk nicht fehlen, denn es bietet den Studirenden einen vorzüglichen Kommentar zum Begreifen der veränderlichen bewegten Formen, namentlich, wenn die Modelle in nachahmende Stellungen gebracht werden und direkte Vergleiche mit den Tafeln angestellt werden können. Wir haben unter den modernen Künstlern wenige, denen die menschliche Gestalt im Nackten so geläufig ist, wie wir dieses in den Rothschen Tafeln schauen; die Blätter könnten sich ungescheut an die vornehme Renaissancegesellschaft im Verbindungsgange der Uffizi und des Palazzo Pitti in Florenz anreihen. *J. L.*

Martinus Theophilus Polak. Ein Maler des 17. Jahrhunderts. Von *Mathias Bersohn.* Mit vier Tafeln. Frankfurt a/M., Jos. Baer & Co. 4.

Der Autor der ursprünglich polnisch erschienenen Monographie reklamirt den Künstler als Landsmann, wogegen nichts einzuwenden ist; er nennt aber den sich selbst einfach Martinus Theophilus unterzeichenden Maler „Polak“ und stützt diese Bezeichnung auf eine Handschrift von 1628, in der er als „ain geborner Polac“ angeführt wird, sowie auf Band III im Archivio Storico per Trieste, l'Istrie e il Trentino (1884), in dem es heißt: Martino Teofilo *polacco* pittore in Trento 1616. Es erscheint uns kühn, daraufhin die Verwandtschaft des Malers mit einem Breslauer Maler von 1582, namens Bartholomaeus Polak, als möglich anzunehmen. Martinus Theophilus „ain geborner Polac“ und in der neuen Forschung schlechtweg als polacco pittore, „als polnischer Maler“ genannt, — das macht noch immer keinen M. T. Polak. Wir wollen dagegen gar nicht in Abrede stellen, dass er ein geborner Pole war, wenn gleich wir in seinem Selbstporträt im Ferdinandeum in Innsbruck *nichts* von dem deutlichen *slavischen* Typus sehen können, den Herr Bersohn findet. Wir sehen vielmehr ohne alle Anstrengung in diesem Typus — ein solcher ist das Bild — mit seinem kurzen, gelockten Haar, dem krausen Bart, den großen dunklen, mit den äußeren Winkeln nach oben gezogenen semitischen Augen voll tiefer Sinnlichkeit bei scheinbarer äußerer Ruhe, der eleganten orientalischen Nase und den charakteristischen Mundwinkeln einen polnisch-jüdischen Konvertiten, ein Urteil, das uns von mehreren Seiten in der unbefangensten Weise bestätigt wurde. Es wäre der Mühe wert, zu untersuchen, ob die Namen Martin Theophil bei Konvertitentaufen jener Zeit in Polen vorkommen; für letzteren Namen, zu deutsch: *Gottlieb*, ist mit Sicherheit nach seinem häufigen Vorkommen eine gewisse Vorliebe selbst in rein jüdischen Kreisen zu konstatiren. Für des Künstlers Abstammung und seinen Charakter als Konvertit spricht auch einerseits die zwar ganz im Sinne der Zeit der Gegenreformation, von Martinus Theophilus aber bis aufs äußerste getriebene hyper-katholische, theatralische Auffassung in seinen Gemälden, deren Bersohn drei reproduzirt, andererseits die geringe eigene künstlerische Individualität in den behandelten religiösen Vorwürfen, die alle möglichen Vorbilder erkennen lassen, nur nicht die Persönlichkeit des Martinus Theophilus selbst. Es scheint uns diese Charakterschwäche, diese Nichtigkeit im eigenen Ausdruck — bei einem so viel produzirenden Künstler höchst überraschend — ein Beweis dafür zu sein, wie wenig er sich als schöpferischer Geist in den darzustellenden religiösen Gedankenkreis eingelebt haben kann, zu dessen Expektoration er Deutsche und Italiener in merkwürdig gleicher Hochschätzung plündert; er nimmt alles, wo immer er es findet. In der *Glorifikation der heil. Magdalena* überbietet er die *Correggeske* Sinnlichkeit in einer den Charakter eines Heiligenbildes, das erheben soll, sehr beeinträchtigenden Weise. Die Magdalena ist nur durch das Salbgefäß und die langen Haare als solche kenntlich gemacht, als Heilige dadurch, dass sie in äußerst scheinheiliger Weise die Augen verdreht. Würden wir einen Venuskopf auf die Figur setzen, so hätten wir eine von Putten umgebene, glühende Leidenschaft hauchende Liebesgöttin vor uns. Man muss das Bild selbst betrachten, um die ganz unglaublichen darauf vorkommenden Zweckwidrigkeiten zu empfinden. Wir sind auch überzeugt, dass dies Bild nie zur Andacht gestimmt, gewöhnliche Gemüter zwar mit Inbrunst, aber gewiss nicht mit religiöser erfüllt hat. Als *Komposition* ist die Arbeit nicht wertlos, es liegt viel Harmonie und Rhythmus in ihr — der größte Fehler ist entschieden die Bezeichnung; es hätte Venus Anadyomene werden sollen. — Im zweiten Bilde, *der Anbetung der heiligen Jungfrau*, finden wir nicht Correggio, sondern unseren lieben *Albrecht Dürer*, dessen Rosenkranzfest im Kloster Strahof in Prag (jetzt im Rudolphinum) sich dieser polnische Künstler mit vielem Verständnis für Arbeitsersparnis entlehnte, nur dass er das schöne Werk in dem benützten Teile um vieles weniger liebevoll behandelte, die Gesichter verzerrte u. s. w. Links sehen wir einen anbetenden König in polnischer Tracht — wenigstens der Mütze nach — knien, von dem Bersohn sagt, dass es König Sigismund von Polen sei, Gemahl der Elisabeth von Österreich. Hinter dem knienden König, die Hand auf seine Schulter gelegt, steht ein heiliger Bischof — nicht, wie der Verfasser meint, der Papst; es könnte, da es einen heil. Sigismund als Bischof nicht giebt, sondern nur einen heil. König dieses Namens (vgl. Donin, Kalender aller Heiligen, Wien 1854), der heil. Martin, Bischof von Tours, der Patron des Künstlers sein. Was nun das letzte reproduzirte Bild des in Tirol mit seinen Werken viel vertretenen Malers betrifft, so stellt dasselbe eine *Anbetung der heiligen drei Könige* dar; es befindet sich in der Kathedrale zu Brixen. Da haben wir wieder das Vergnügen, *Veronese* und die *Bassanos* in der sitzenden Madonna mit dem Kinde, das sich einem König zuwendet, in der Architektur, dem zufälligen Beiwerk etc., als Gevattern auftreten zu sehen; im übrigen drängt sich aber immer etwas Fremdartiges, Unkünstlerisches mit ein, das der betreffenden Reminiscenz an das unleugbar Gute sehr schadet. Was Bersohn berechtigt, den architektonischen Teil des Bildes „in sehr edlem Stil gehalten“ zu nennen, wird mit uns niemand verstehen, der die abscheulichen, ungeheuerlichen, eines Schülers unwürdigen Perspektivschnitzer sieht, welche die Säulenbasis und der kannelirte Schaft auf dem Postament zeigen. Ein auf dem-

selben kauernder, die heilige Familie betrachtender Busch ist nach dem Gemälde so unglücklich, seine Hand unter der unmöglich liegenden Plinthe liegen zu haben, unter der er sie vergeblich hervorzuziehen sucht. — Als schönste Arbeit des Martinus Theophilus stellt Bersohn die *Verlobung der heiligen Jungfrau* in der Servitenkirche in Innsbruck hin, die ihm aber trotz seiner mehrmaligen Bitte und der Intervention Professor Direktor Sempers vom Museum nicht zu reproduziren gestattet wurde; jedenfalls ein seltsamer Mangel an Entgegenkommen bei künstlerischen und kunstgeschichtlichen Arbeiten, den wir an unserem allgemein so kunstsinnigen Klerus nicht gewohnt sind. — M. Theophilus, dem wir die Beilegung des Namens „Polak" nicht wünschen, dürfte in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts in Polen geboren sein, kam mit Erzherzog Maximilian, der eine Zeitlang auf den erledigten Thron von Polen reflektirte, nach Tirol als Hofmaler, blieb auch unter dem späteren Erzherzog Leopold in Gunst, ging nach dessen Tode nach Südtirol, wo er für Trient, Riva und Brixen Vieles arbeitete, das sich heute noch in zahlreichen Kirchen dort vorfindet; auch das Ferdinandeum in Innsbruck besitzt, wie schon erwähnt, eine Anzahl seiner Werke. Martinus Theophilus starb am 25. Januar 1639. — Wir vermissen in der durch die beigegebenen Bilder interessanten Schrift, die dadurch glücklicherweise dem Leser ein eigenes Urteil möglich macht, zu sehr eine gediegene, objektive und kritische Betrachtung des Kunstcharakters und der Werke des Malers. Die Kunstkritik soll kein Schönthun mit verstorbenen „Größen" und kein Kokettiren mit der Nationalität derselben sein, sondern ein rückhaltsloses Anerkennen des Guten und ein ebensolches Zurückweisen alles Unkünstlerischen. Nur Licht und Schatten können ein plastisches Bild geben. Und damit wäre allen gedient: dem Künstler, der Geschichte und der für beide notwendigen Wahrheit.

RUD. BÖCK.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

⊙ *Ein Entwurf zur Neugestaltung der großen Berliner Kunstausstellung* ist bereits im Kultusministerium ausgearbeitet und dem Verein Berliner Künstler zur Begutachtung übersandt worden. Nachdem der Vorstand einige Abänderungsvorschläge gemacht, beschäftigte sich der Verein in seiner Sitzung vom 17. Mai mit der Angelegenheit. Dabei hat sich unter den anwesenden Mitgliedern so wenig Stimmung für den Organisationsplan des Kultusministeriums gezeigt, dass der Vorstand des Künstlervereins sich veranlasst gesehen hat, die Mitglieder auf den 24. Mai zu einer Hauptversammlung zu berufen, in der Beschluss über die Stellungnahme des Vereins zu den Vorschlägen des Ministeriums gefasst werden soll. Der Entwurf befürwortet die Begründung einer „Landes-Kunstausstellungs-Gemeinschaft" unter allerhöchstem Protektorat, die in erster Linie aus den Mitgliedern der Akademie und den Mitgliedern des Künstlervereins gebildet wird, der aber auch alle preußischen Künstler und alle Künstler, die Mitglieder eines Lokalverbandes der allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft sind, beitreten dürfen. In der Hauptsache charakterisirt sich der Entwurf dahin, dass der Staat den entscheidenden Einfluß auf das Kunstausstellungswesen gewinnen will, womit auch der letzte Rest einer freien Bewegung und Entwicklung der Kunst, soweit sie sich in der großen Ausstellung zeigt, beseitigt werden würde. Es ist unter diesen Umständen begreiflich, dass sich in den Kreisen der unabhängigen Künstler Berlins eine lebhafte Opposition gegen die beabsichtigte Verstaatlichung des Ausstellungswesens regt. Nach dem Ergebnis der Vereinssitzung vom 24. Mai werden wir auf die Hauptpunkte des in die bisherigen Kunstverhältnisse Berlins tief eingreifenden Entwurfs näher eingehen.

R. B. Anlässlich der Enthüllung des *Radetzkymonumentes* von *Zumbusch* in *Wien* am 21. April hat der Kostümemaler der Hofoper, Herr *Franz Gaul*, seine reiche, das Leben des Feldmarschalls illustrirende Sammlung im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie ausgestellt. Diese an allgemein geschichtlichem Material so reiche Kollektion verdient auch vom Standpunkte der Wiener kunstgeschichtlichen Forschung über die Bestrebungen der zum Teil vorzüglichen Zeichner und Maler von Kriegsbildern aus den Jahren 1848/49 die vollste Beachtung, wie ihr gewiss auch der Liebhaber und Sammler alles Interesse entgegenbringen muss. Weitaus das Edelste bietet uns *Pettenkofen*, der Wiener Menzel, in seinen Soldatentypen, seinen Genrebildern vom Schlachtfeld mit den feinsten intimen Stimmungen und seinen oft nur die Heldenthat eines Einzelnen verherrlichenden anderen lithographischen Blättern, die überall schon den späteren Meister zeigen; neben der Freiheit der Auffassung, die Schule machte, sind die Lithographien auch technisch ein beredtes Zeugnis für die Höhe dieser Kunst in Wien um 1850. Zu den schönsten Blättern zählt das Porträt des jugendlichen Kaisers als Feldmarschall (farbig), der berühmte Transport der Verwundeten im Regen, das bewegte Bild des in Sonnenhitze und Staub dahinrasenden ungarischen Landsturms, der Sturm auf Ofen, das lärmendste von allen, und das in seiner Art reizend zu nennende, prächtig komponirte Chevauxlegerslager bei Acs; durch die Charakteristik seiner Typen ist das russische Lager hervorragend und unter den Genrebildern das ursprünglichste „Die brave Marketenderin" mit dem Verwundeten. Einige andere sind zu sentimental oder zu sehr von des Gedankens Blässe angekränkelt, als dass sie heute noch geschmackvoll gefunden werden könnten; das rein Technisch-Künstlerische ist aber auch an ihnen gleich gut, wie an all den andern. Neben Pettenkofen interessirt uns eine flotte Skizze der Schlacht bei Aspern, die der bekannte Alt-Wiener *Hoechle* während derselben vom Kahlenberg aus aufnahm. Wenn auch nicht den Arbeiten Pettenkofens annähernd gleichwertig, bilden doch auch die von den Brüdern *Adam* in München herausgegebenen Schlachtenbilder aus Italien viel des Guten, namentlich im Erfassen der Situation, das deutlich sehr oft das unmittelbare Arbeiten nach der Natur zeigt — ein Vorzug, der die Blätter historisch sehr wertvoll macht. Auch *Fritz L'Allemand*, *Strassgschwandtner*, *Karl Schindler* und *Katzler* sind durch Lithographien von den Schlachtfeldern vertreten; von *Tremel* ist ein interessantes Nachtstück, „Der Zehnerjäger am Grabe seiner Kameraden in Sta. Lucia", von *Wilhelm Richter* eine große Anzahl Porträtskizzen aus dem Radetzkylager von 1848 ausgestellt. Endlich schließt würdig eine Reihe lebensvoller Porträtlithographien von *Kriehuber*, von dem die schönsten Arbeiten darunter herrühren, *Dauthage*, *Ed. Kaiser*, *Prinzhofer* und *Eybl*, eine Radirung nach *Lawrence's* Porträt des Herzogs von Reichstadt als Kind die Reihe der Ausstellungsblätter, die eines bleibenden künstlerischen Wertes sicher sind. Dass auch viel Minderwertiges aufgenommen werden musste, liegt im historischen Charakter der Ausstellung, der durch die angeführten schönen Kunstwerke bedeutend erträglicher wurde. — Das Publikum hat allen Grund, für die Fülle des Interessanten dem Künstler, der es bot, herzlich zu danken.

A. R. *In der Berliner Nationalgalerie* ist am 8. Mai eine Ausstellung der Werke des Dresdener Geschichtsmalers *Theodor Große* (1829—1891) eröffnet worden, die, wie alle

früheren dieser retrospektiven Ausstellungen, eine Übersicht über den künstlerischen Entwickelungsgang des Meisters, über sein Werden, Wachsen und Vollenden gewährt. Obwohl Große kein bahnbrechendes, eigenartiges Genie, sondern nur ein geist- und geschmackvoller Eklektiker war, ist dieser Einblick in sein Schaffen doch von großem Interesse, weil er, wie Dr. Jordan in der Einleitung zu dem Kataloge mit einer glücklich zugespitzten Wendung sagt, „zu den letzten begeisterten Bekennern des klassischen Kunstideals gehörte, das vom Tagesgeschmack oft verleugnet, aber ebenso oft wieder in seine Ehren eingesetzt worden ist.“ Neue Offenbarungen über Großes Thätigkeit bringt die Ausstellung freilich nicht, weil Große den Vorzug gehabt hat, dass seine bedeutendsten Schöpfungen in vielbesuchten Kunstsammlungen oder in leicht zugänglichen öffentlichen Gebäuden zu sehen sind: in der Dresdener Galerie sein erstes größeres Staffeleibild, die 1852 gemalte Leda, die dem Dreiundzwanzigjährigen bereits die Ehre einbrachte, der damals berühmtesten Kunstsammlung Deutschlands eingereiht zu werden, und das vollendetste und in der Wirkung ergreifendste seiner Ölgemälde, die Ankunft der Seelen im Büßerland nach Dantes Purgatorio (1879), im städtischen Museum zu Leipzig die Wand- und Deckenmalereien der westlichen Loggia des Lichthofs, die in drei Bilderkreisen „das Walten göttlicher Bildkraft“ zeigen, „wie es sich in den Schöpfungsgeschichten der antiken und der christlichen Welt offenbart und in der Thätigkeit menschlicher Kunst widerstrahlt“, im Foyer des Dresdener Hoftheaters fünf mythologische Deckengemälde (Zeus und Eros, Herakles und Hebe, Hymen mit Eros und Psyche, Persephone und Thanatos, Aphrodite, Apollon), in der Aula der Fürstenschule in Meißen die Wandgemälde, die die Wahrheit als Genius der Wissenschaften und Platon und Aristoteles, im Kreise ihrer Schüler lehrend, darstellen und in der Thomaskirche zu Leipzig achtzehn braun in braun ausgeführte Darstellungen aus dem alten und neuen Testament. Die Vorarbeiten (Skizzen, Naturstudien, Entwürfe, Kartons u. s. w.), die zu diesen Bildern und Bilderreihen sowie zu dem Cyklus „die Penaten“ im Härtelschen Hause zu Leipzig gedient haben, bilden den Hauptbestandteil der Ausstellung. Aquarellirte Übersichtstafeln und farbige Entwürfe geben auch eine Vorstellung von dem Zusammenhange der Malereien an den Orten ihrer Ausführung. Von seinem Lehrmeister Bendemann ist Große sehr bald an die Quellen gegangen. Während seines Aufenthalts in Italien hat er mit Eifer die monumentalen und dekorativen Wand- und Deckenmalereien Michelangelos (Sixtinische Kapelle), Raffaels (Farnesina), Peruzzis, Pinturicchios und Giovannis da Udine studirt und in Wasserfarben kopirt und danach den Stil gebildet, den er zuerst in den Malereien des Leipziger Museums zum Ausdruck gebracht hat. Seiner Grundstimmung nach neigte er freilich mehr zu Raffael als zu Michelangelo, mehr zum Anmutigen, zur ruhevollen Schönheit als zum Feierlich-Erhabenen und Dramatischen. Von Italien brachte er auch eine starke Begeisterung für die reine Freskotechnik mit, die freilich bei seinen späteren Monumentalmalereien, unter dem Druck der modernen koloristischen Anschauungen, der Malerei in Wachsfarben weichen musste. Trotz seiner Herkunft aus der Schule Bendemanns war er keineswegs ein Gegner des modernen Kolorismus. Er glaubte vielmehr, dass der große edle Stil nur noch durch Anbequemung an das allgemeine Verlangen nach farbigem Schein zu erhalten und zu pflegen sei, und er hat selbst ein Äußerstes gewagt, indem er in einer 1889 gemalten „Idylle“, Faun und Nixe am Ufer eines Gebirgssees, koloristische Töne anschlug, die fast an Böcklin anklingen. Desto trockener und bunter ist er dafür in einem „Urteil des Midas“ (1885), das trotzdem durch die Schärfe, Feinheit und Mannigfaltigkeit in der Charakteristik der zahlreichen Figuren ungemein anziehend wirkt, und in seiner letzten größeren Schöpfung, dem „Tode des Stephanus“ (1891) ist die Farbe noch stumpfer, lebloser und grauer als auf der Ankunft der Seelen im Büßerlande. Als Ölmaler hat er sein Bestes in Bildnissen geleistet, namentlich in weiblichen. Hier kam ihm sein Raffaelisches Wesen am meisten zu statten, und er hat hier manches Meisterstück tiefer Seelenergründung geschaffen. Dass er ein Zeichner ersten Ranges war, der der Natur mit völliger Unbefangenheit gegenüberstand, beweisen seine zahlreichen Bleistiftzeichnungen nach lebenden Modellen. Aus ihnen formte er sich ein Schönheitsideal, das niemals seine Wirkung verfehlt hat, weil es die Wahrheit mit der Anmut verbindet.

z. *Der Kunstverein in Köln* wird gegen Mitte Juni d. J. die Ausstellung in den neu geschaffenen, vornehm eingerichteten Räumen des Wallraf-Richartz Museums eröffnen.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Karl Beckers Gemälde „Don Juan d'Austria vor Karl V.“ ist vom Barmer Kunstverein für 12 000 M. angekauft worden.

Vom Leipziger Kunstverein empfingen wir unlängst den 26. Bericht, der sich auf die Zeit vom 1. Okt. 1889 bis 30. Sept. 1891 erstreckt und zugleich einen Bericht über die Vorgänge im städtischen Museum bildet. Um die Abnahme der Mitgliederzahl des Vereins zu verhindern und sie ins Gegenteil zu verkehren, wurde infolge einer Denkschrift des Herrn Geheimrats Prof. Dr. Wach, der Mitglied des Vorstands ist, eine Verlosung von Kunstwerken unter den Mitgliedern des Vereins eingerichtet, die im Herbst 1893 zum ersten Male stattfinden soll. Es sind zu diesem Zwecke bereits einige prächtige Kunstwerke angekauft worden. Aus Vereinsmitteln wurden für das städtische Museum erworben: *L. Douzette*, Hafen bei Mondschein (Ölbild 1650 M.), *Jos Wenglein*, Herbst im oberbayerischen Moos (3000 M.), *Ad. Lier*, Ernte in Oberbayern (2500 M.). Für das Museum wurden zum Teil aus der Petschkestiftung durch den Rat der Stadt angekauft: *Riefstahl*, Anatomisches Theater in Bologna (14000 M.); Segnung der Alpen von demselben (9000 M.); *Fr. Smith*, In der Dorfkirche (12000 Mk., vergl. Zeitschr. f. b. K. Jahrg. XXII, S. 16); eine Reihe Gipsabgüsse nach Werken Michelangelos und Luca della Robbias, und eine Sammlung galvanoplastischer Nachbildungen von italienischen Schaumünzen des 15. Jahrhunderts. An Geschenken erhielt das Museum 28 Ölgemälde (*Georg Koch*, Versprengte Kürassiere, *Lutteroth*, Der Kilimandscharo, *Leon Pohle*, Porträt des Reichsgerichtspräsidenten v. Simson, *Anton Graff*, Bildnis Gellerts und allein 15 hervorragende Ölbilder aus dem Nachlasse des Rechtsanwalts *M. E. Meyer)* und eine große Zahl Aquarelle und Handzeichnungen meist aus dem Nachlasse des eben erwähnten Herrn M. E. Meyer. — Von den Ausstellungen, die in der Zeit, die der Bericht in Betracht zieht, veranstaltet wurden, sind besonders zu erwähnen die Vorführung einer großen Zahl von Werken *Ludwig Richters*, eine ebensolche von *K. Stoffeck*, eine gleiche von Zeichnungen und Stichen *Chodowieckis* und die Ausstellung des großen Rembrandtwerkes von *D. Rovinski*. Außerdem wurden in der erwähnten Zeit zwölf kunstwissenschaftliche Vorträge im Kunstverein abgehalten. — Die Finanzverhältnisse des Kunstvereins gestalten sich wie folgt: Einnahmen im Vereinsjahre 1889/90: 16938 M. 80 Pf., Ausgaben 9448 M. 64 Pf., Überschuss somit 3490 M. 16 Pf.; ferner im Vereinsjahre

1890/91: Einnahme 11631 M. 25 Pf., Ausgabe 7724 M. 36 Pf., Überschuss demnach 3906 M. 89 Pf. Von den Überschüssen erhielt das Museum zwei Drittel, ein Drittel blieb für die Sammlungskasse des Kunstvereins. Für die oben erwähnte Verlosung wurden bereits 2402 M. 80 Pf. aufgewandt. An Mitgliedskarten wurden ausgegeben: 914 für einzelne Personen, 162 Familienkarten und 120 Semesterkarten.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

H. A. L. *Das Dresdener Viktoriahaus.* An der Ecke der See-, Waisenhaus- und der neuen Ringstraße, da, wo früher das Viktoriahotel stand, hat der Goldarbeiter *Mau* ein neues großartiges Geschäftshaus erbauen lassen, das die Bezeichnung Viktoriahaus führen soll. Es ist das gelungenste Bauwerk, das seit Jahren in Dresden aufgeführt worden ist, und fesselt das Auge des Beschauers durch seine Größe und die Pracht seines Materials (schlesischer Sandstein) schon von weitem. Besonders gelungen erscheint der mächtige, auf vier Stockwerken ruhende Westgiebel, auf dem sich eine Viktoria erheben soll. Hinter dem Giebel befindet sich ein Turm, der noch nicht fertig gestellt ist. In der Mitte des Giebels bemerken wir ein Wappen, das einen Adler zeigt. Zwei durch drei Stockwerke hindurch gehende Erker lagern sich zu beiden Seiten der Hauptgiebelfront vor. Das mit gewaltigen Granitsäulen versehene Erdgeschoss, das für Läden bestimmt ist, findet seine Fortsetzung in dem darüber liegenden niedrigeren Zwischengeschoss, so dass beide Teile als zusammengehörig aufgefasst werden können. In ähnlicher Weise wie die Stirnseite nach der Seestraße sind die nach der Ringstraße und der Waisenhausstraße gelegenen Seitenansichten des Gebäudes behandelt. Auch hier haben wir es wieder mit zwei gewaltigen Giebelanlagen in je drei Stockwerken zu thun, die im wesentlichen dieselbe Ausführung zeigen, wie der bereits geschilderte Stirngiebel. Reicher plastischer Schmuck, unter dem die Büste des Fürsten Bismarck auffällt, belebt das Ganze in angenehmster Weise. Jedenfalls ragt das Bauwerk weit über alles hervor, was in neuester Zeit in Dresden geschaffen worden ist. Dieses Lob kann selbst der Umstand, dass das Viktoriahaus sich vielfach eng an das Braunschweiger Gewandhaus, namentlich an dessen von den Meistern Magnus Klinge und Balzer Klinge im Jahre 1590 erbauten Ostgiebel anlehnt, nur wenig beeinträchtigen. So lange unserer Zeit die Kräfte zu selbständigem Erfinden nnd Schaffen fehlen, ist es immer noch besser, sich an ein gutes Vorbild anzulehnen, als auf eigene Faust unbrauchbare Pfuscherarbeit zu liefern. — Wie wir hören, soll vom Herbste dieses Jahres ab der *Lichtenbergsche* Kunstsalon, der den Sommer über geschlossen bleibt, in einem Raum des neuen Viktoriahauses wieder eröffnet werden, wo er hoffentlich das nötige Licht, das bisher allen Dresdener Kunsthandlungen fehlt, finden wird.

H. A. L. Aus der *Mitteilung über die Tiedgestiftung in Dresden* für das Jahr 1891 ergiebt sich, dass mit dem 31. Januar 1892 das erste halbe Jahrhundert seit dem Bestehen der Stiftung verflossen ist. Ihr Vermögen, das am Schlusse des ersten Jahres nur 2857 Thaler betrug, beläuft sich gegenwärtig auf 663200 Mark, welche eine Zinseneinnahme von 26857 Mark 83 Pf. ergaben. Für künstlerische Zwecke wurden davon 2300 Mark als Abschlagszahlung an den Bildhauer Professor *Kietz* in Dresden für Modellirung einer Herme Richard Wagners verausgabt. 15450 Mark betrug der Aufwand für Ehrengeschenke und Unterstützungen an Dichter, Künstler und deren Hinterlassene. Der nach Abzug dieser Ausgaben und des Verwaltungsaufwandes verbleibende Bestand von 22613 Mark 19 Pf. steht für weitere künstlerische Zwecke zur Verfügung, unter denen außer der bereits erwähnten Kietzschen Herme vor allem die Herstellung einer Brunnenfigur für den Holbeinplatz in Dresden-Altstadt ins Auge gefasst worden ist. — Bei dieser Gelegenheit sei erwähnt, dass die von dem Bildhauer Professor *Donndorf* im Auftrage des Stiftungskomitees angefertigte Büste des Majors *Serre* ebenso wie die von Professor *Kietz* geschaffene Büste des Bürgermeisters *Dr. Hertel* in dem neu begründeten städtischen Museum zu Dresden ihre Aufstellung gefunden haben.

⊙ *Der Plan einer Weltausstellung in Berlin* war in den letzten Wochen in Vereinen, Versammlungen und auch von den städtischen Behörden Berlins lebhaft erörtert worden. Es hatte sich dabei eine dem Plane günstige Stimmung unter den Gewerbetreibenden, Bankiers, Hotelbesitzern und Gastwirten Berlins geltend gemacht, und der Vorstand des Vereins zur Beförderung des Gewerbfleißes hatte sich mit einer Eingabe an den Reichskanzler gewendet. Darauf ist nun unter dem 20. Mai ein Antwortsschreiben des Grafen von Caprivi erfolgt, aus dem hervorgeht, dass die Reichsregierung dem Plan sehr zurückhaltend gegenüber steht. Graf von Caprivi ist der Ansicht, dass man erst die von unsern Kaufleuten und Gewerbetreibenden nach der Weltausstellung in Chicago gemachten Erfahrungen abwarten solle, bevor man an eine Weltausstellung in Berlin geht, „die nur unternommen werden darf, wenn ihr die Aussicht auf einen vollen Erfolg soweit als irgend möglich gesichert ist.“

⊙ *Der Katalog der 63. Ausstellung der königlichen Akademie der Künste* zu Berlin ist im Verlage von *Rud. Schuster* wieder in zwei Ausgaben erschienen, in einer kleinen in Duodezformat zum Preise von 1 M. und einer größeren, mit 160 Abbildungen versehenen Oktavausgabe zu 2 M. Er führt 1420 Ölgemälde, 370 Aquarelle und Zeichnungen, 40 Kupferstiche u. s. w., 240 Bildhauerwerke und 65 architektonische Zeichnungen auf.

*** *Eduard Detailles Gemälde „Auszug der Garnison von Hüningen“*, das zu den Hauptwerken des diesjährigen Pariser Salons gehört, ist von einem Ungenannten gekauft und dem Staate für das Luxembourgmuseum geschenkt worden.

*** *Professor Friedrich Preller* in Dresden hat dem Gymnasium in Weimar, zu dessen Schülern er gehört hat, die Kartons zu seinen vier im Museum Albertinum in Dresden ausgeführten Wandgemälden: Athen, Pergamon, Olympia und Aegina zum Geschenk gemacht.

z. Die Firma *J. Schmidt* in *Florenz* hat ein neues vortrefflich ausgeführtes Kunstblatt in Farbenholzschnitt herausgegeben, eine Wiedergabe des Bildes Apollo und die Musen von *Giulio Romano.* Die Herstellung der Platten besorgten wiederum die Meister dieses Gebietes, H. & R. Knöfler in Wien. Es war weniger auf eine genaue Darstellung des Originals abgesehen, als vielmehr, ein gefälliges Zierblatt zu schaffen, und die etwas harten Physiognomien des Bildes sind daher in der Wiedergabe etwas verändert worden. Die Ausführung des Blattes ist wie bei den früheren derartigen Veröffentlichungen vortrefflich. Das Blatt trägt die Unterschrift Apollo in choro musarum, hat 42×23 cm Bildgröße und kostet sechs Mark.

H. A. L. Nachdem der letzte Landtag eine größere Summe für den bildnerischen Schmuck der neuen *Dresdener Kunstakademie* ausgeworfen hat, ist ein großer Teil der Dresdener Bildhauer mit Aufträgen bedacht werden. Zu

— Auserwählten gehören die Herren: Bäumer, Broßmann, Engelke, Fritzsche, Hartmann, Maclean, Hertzig, Hultzsch, Kietz, Kircheisen, König, Möller, Offermann, Panzner, Paul, Rentsch und Weinhold. Für einige umfangreichere Aufgaben sollen noch Konkurrenzen ausgeschrieben werden.

— Das Dreikönigsbild des *Hans von Kulmbach* in der Berliner Galerie konnte ich vor kurzem in einem Katalog aus dem Jahre 1814 mit Sicherheit nachweisen. In meinen kleinen Galeriestudien war ich beim Verfolgen der Provenienz dieses interessanten Gemäldes, das bekanntlich aus dem Jahre 1511 stammt, nur bis etwa 1820 in die Galerie Rosthorn zurückgelangt. Ein kleiner Schritt noch weiter zurück wird nun durch das „Verzeichnis einer beträchtlichen Sammlung von Ölgemälden .... aus der Verlassenschaft des verstorbenen Herrn Ignaz Theod Reichsritters v. Pachner, Edlen v. Eggenstorf“ (Wien 1814) möglich gemacht. Dort steht nämlich als Nr. 619 verzeichnet: „Cullenbach 1511 „Die heiligen 3 Könige“ Höhe 4' 11½“ Breite 3' 6½“. Zu Anfang der zwanziger Jahre war dann das Gemälde in der Galerie Rosthorn in Wien, viel später bekanntlich bei Friedrich Lippmann. Die Galerie Pachner von Eggenstorf, bis zu welcher nunmehr das Bild zurückverfolgt ist, war offenbar eine der reichsten Privatsammlungen des alten Wiens, da ihr Katalog nicht weniger als 809 Gemälde beschreibt. Großenteils waren es, nach den Namen zu schließen, interessante Bilder, deren Taufen sich sogar in einzelnen Fällen noch heute überprüfen lassen, wie z. B. an dem G. C. Bleeker von 1637 (Darbringung im Tempel), der heute in der gräflich Harrachschen Galerie in Wien zu finden und im Pachnerschen Katalog von 1814 als Nr. 240 beschrieben ist. Auch bei einem jüngsten Gericht von Rottmayr lässt sich die Probe machen; es führte bei Pachner die Nr. 486 und ist gegenwärtig in der Sammlung Enea Lanfranconi zu Pressburg in vortrefflicher Erhaltung wiederzufinden. Ich möchte bei Gelegenheit ausführlich auf die alte Pachnersche Galerie zurückkommen, die bisher kaum durch einige Erwähnungen bekannt geworden ist. Heute will ich nur andeuten, dass 1820 ein Teil der Sammlung versteigert wurde und dass sich ein Rest derselben im Besitz des Herrn Hofrates Barons Anton Pachner von Eggenstorf in Wien bis heute erhalten hat. *TH. V. FRIMMEL.*

-m.. Das Interesse an den *farbigen Kupferstichen*, besonders von Meistern des achtzehnten Jahrhunderts, von denen in Nr. 10 unserer diesjährigen Kunstchronik die Rede war, zieht immer weitere Kreise. Mächtig wurde dasselbe durch die Ausstellung gefördert, welche das Österreichische Museum in Wien während der letzten Wochen veranstaltet hatte, und zu deren fast 600 Blättern die großen Kabinette und Privatsammlungen Wiens, dann u. a. das Dresdener Kupferstichkabinett Prachtstücke beigesteuert hatten. Ein trefflicher, von *Fr. Ritter* gearbeiteter Katalog mit kunstgeschichtlicher Einleitung von *J. v. Falke* gewährt auch nach Schluss der Ausstellung den Kennern und Liebhabern eine erwünschte Übersicht über die wichtigsten Meister und ihre Hauptblätter. — Vor kurzem hielt *Fr. Lippmann* in der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft einen interessanten Vortrag über den farbigen Kupferstich und wies darin u. a. auf die in diesem Fache ganz besonders reichen Sammlungen des Barons Edmund v. Rothschild in Paris und in der Koburger Veste hin. Auch kündigte er an, dass voraussichtlich im nächsten Jahre das Berliner Kupferstichkabinett eine Ausstellung seiner Kupferfarbendrucke veranstalten werde. — Das Haus *Artaria* in Wien hat soeben, vom 16. d. M. angefangen, eine wertvolle Sammlung farbiger Kupferstiche versteigert, in der sich Blätter aller Arten, Sittenbilder, Kostüme, Historienblätter und eine reichhaltige Auswahl von Wiener Ansichten vom Ende des vorigen Jahrhunderts befanden.

VOM KUNSTMARKT.

C. F. Wawra in *Wien* versteigert am 30. Mai und folgende Tage eine Sammlung moderner Ölgemälde, Aquarelle, Handzeichnungen, alter Kupferstiche, Holzschnitte, Antiquitäten, Münzen und Medaillen im Ganzen 1727 Nummern, aus dem Besitze des Herrn *Fr. Flesch*, Unter St. Veit bei Wien.

K. *Dresdener Kunstauktion.* Die von dem Kunstantiquariat *v. Zahn & Jaensch* in Dresden für Montag den 30. d. M. angekündigte große Auktion von Handzeichnungen und Kupferstichen ist, um eine Kollision mit Londoner und Pariser Auktionen zu vermeiden, auf Montag den 13. Juni d. J. verschoben worden.

BERICHTIGUNG.

In Nr. 25 der „Kunstchronik“, Sp. 427, Z. 13 v. o. lies: *Rottonara.*

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger des germanischen Nationalmuseums. 1892. Nr. 2.
Die Helme aus der Zeit vom 12 bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts im germanischen Museum. Von A. von Essenwein.

Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. 1892. Nr 2.
Tombes gallo-romaines de Martigny. Von Ib. Luzon u. K. Schumacher. — Eine neue römische Niederlassung. Von J Messikommer. — Zum Burweiner Fund. Von Fr. Jecklin. — Misoxer Fibeln. Von J. Heierli. — Zur Darstellung des Baselstabes Von E A. Stückelberg. — Das älteste Wappenbuch der Schlüsselzunft zu Basel. Von E. A. Stückelberg. — Der Zwinglibecher in Zürich. Von H Angst. — Die spätere Aufstellung der Murenser Glasgemälde. Von H. Herzog. — Hausrath-Rodel des Schlosses Kyburg. Von H. Zeller-Werdmüller. Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. Von J. R. Rahn.

Das Atelier. 1892. Heft 38.
Die Alten und die Jungen. Von van Eyck. — Berliner Kunstausstellung 1892 Von M. Schmid.

Christliches Kunstblatt. 1892. Nr. 5.
Albrecht Dürer und der deutsche Kupferstich und Holzschnitt. — Die neue Stuttgarter Bilderbibel. — Die Anordnung der Figuren am Chorgestühl des Ulmer Münsters.

Formenschatz. 1892. Heft 4–6.
Taf. 49. Befreiung der Andromeda durch Perseus, Wandmalerei aus Pompeji. — Taf. 50 u. 51. Statue des Propheten Jeremias. Von Donatello. — Taf. 52. Madonna mit dem Christuskinde. Von Ambrogio da Fossano. — Taf. 53. Nacktstudie zu einer Madonnengruppe. Von Raffael Santi. — Taf. 54. Majolikateller vom Jahre 1530, Fabrik Castel Durante. — Taf. 55. Fünf Gefäße zum häuslichen Gebrauche, Bronzeguss 1520—1650. — Taf. 56. Ein Blatt aus der Folge der Kartuschen. Von Androuet du Cerceau. — Taf. 57. Die büßende Magdalena. Von Giulio Cesare Procaccini. — Taf. 58. Entwurf zu einer Plafonddekoration Von Daniel Marot. — Taf. 59. Madonna mit dem Jesusknaben auf Wolken thronend. Von Giovanni Battista Tiepolo. — Taf. 60. Nymphenburger Porzellangruppe um 1765—1770. — Taf. 61 u. 62. Panneau, Stil Louis XVI. Von Gille-Paul Cauvet. — Taf. 63. Entwurf zu einem Sekretär. Von Lalonde. — Taf. 64. Zwei Panneaux, Stil Louis XVI. Von Salembier. — Taf. 65. Marmorne Tischstützen. Casa di Cornelio Rufo in Pompeji. — Taf. 66. Angebliche Büste der Manlia Scantilla, Kapitolinisches Museum zu Rom. — Taf. 67. Bronzestatue des heiligen Matthäus. Von Lorenzo Ghiberti. — Taf. 68. Werke der Schmiedekunst, Nationalmuseum in München. — Taf. 69. Die heilige Jungfrau mit dem Jesuskinde. Von Mathias Grunewald. — Taf. 70. Anbetung der Könige, Federzeichnung. Von Raffael Santi. — Taf. 71. Rötelzeichnung. Von Michelangelo-Buonarroti. — Taf. 72. Bildnis einer jungen Dame. Von Lorenzo Lotto. — Taf. 73 u. 74. Limogesgeschirr. — Taf. 75. Handzeichnung. Von Rembrandt Harmensz van Ryn. — Taf. 76. Ein Blatt aus dem Leben der Psyche Von Charles-Joseph Natoire. — Taf. 77. Skizze für einen Brunnen. Von Edme. Bouchardon. — Taf. 78. Eine Darstellung aus den Illustrationen zu Ovid. Von Hubert-François Bourguignon Gravelot. — Taf. 79. Vorlagen zu Thürriegeln etc. Von Lalonde. — Taf. 80. Amor und Psyche. Von Pierre-Paul Prudhon. — Taf. 81. Büste der Pomona. Sammlung des Vatikan. — Taf. 82. Die Vermählung der heiligen Katharina mit dem Christuskind. Von Michel Wohlgemuth. — Taf. 83. Die Krönung Mariä durch die heilige Dreifaltigkeit. Von Hans Holbein d. ä. — Taf. 84. Die heilige Jungfrau mit dem Jesuskinde eine Nonne segnend. Von Bernardino Luini. — Taf. 85 u. 86. Die Nürnberger Patrizier Stephan und Lucas Paumgärtner als geharnischte Ritter. Von Albrecht Dürer. — Taf. 87. Ein Blatt aus der Folge der Kartuschen. Von Androuet du Cerceau. — Taf. 88. Amor den Bogen spannend. Von einem unbekannten Meister. — Taf. 89. Das grosse Abendmahl. Von Peter Paul Rubens — Taf 90 Kokosnussbecher. Augsburger

Arbeit, Ende des 16. Jahrhunderts. — Taf. 91. Elfenbein[illegible] Diana und Callisto im Bade. Nationalmuseum in München. — Taf. 92. Entwurf zu einem Prachtbett, Stil Louis XIV. Von Daniel Marot. — Taf. 93. Panneau, Stil Louis XVI. Von Gille-Paul Cauvet. — Taf. 94 u. 95. Vier Blatt aus der Folge der Trophäen. Von J. Ch. Delafosse. — Taf. 96. Entwurfe zu Borduren und Zierleisten. Von Lalonde.

Mitteilungen des k. k. österreich. Museums. 1892. Heft 5.

Ruthenische Teppiche. Von A. Riegl. — Eine Truhe aus kursächsischem Besitze im Österreich. Museum. Von H. Herdtle.

Archivio storico. 1892. Nr. 2.

Il pergamo di Giovanni Pisano nel duomo di Pisa. Von Igino Benvenuto Supino. — [illegible] Von Paul Kristeller. — I monumenti funerari della Torre e Castiglioni nella chiesa di Santa Maria delle Grazie in Milano. Von Diego Sant' Ambrogio.

L'Art. 1892. Nr. 672.

La comédie d'aujourd'hui. Von F. Lhomme. — Salon de 1892. Von Paul Leroi.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN — KÖLN
Heugasse 58. — Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 27. 2. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

EINE SELTSAME NACHRICHT AUS DÜSSELDORF.

In deutschen Blättern finden wir die Notiz, dass der bekannte Dichter und Dramaturg, Dr. *Heinrich Bulthaupt*, Stadtbibliothekar in Bremen, von der preußischen Regierung einen Ruf als Professor der Litteratur und Ästhetik an die Düsseldorfer Kunstakademie erhalten hat. Es handelt sich dabei um nichts Geringeres, als dass man den Lehrstuhl für Kunstgeschichte und Litteratur (mit zwei wöchentlichen Vorträgen über Kunstgeschichte und einem über Litteratur) an der Düsseldorfer Akademie aufheben und an Stelle der kunstgeschichtlichen Vorträge solche über Ästhetik setzen will.

Wir lassen die persönliche Seite der Angelegenheit hier ganz außer acht, zumal da Dr. *Bulthaupt*, wie wir erfahren, inzwischen abgelehnt hat, was jedoch die prinzipielle Frage nicht berührt. Denn es besteht nach wie vor die Absicht, die Kunstgeschichte in Düsseldorf zu eliminiren. Von sonstigen individuellen und lokalen Sonderstandpunkten soll gleichfalls nicht die Rede sein. Das Interesse, welches für uns in Frage steht, ist ein allgemeines: es betrifft die Stellung der Kunstgeschichte innerhalb der Bildungsfächer unserer künstlerischen Jugend. Diese darf nach unserer Überzeugung nicht gefährdet werden, wenn man die Künstlerschaft selbst und ihre Zukunft nicht aufs empfindlichste schädigen will.

Bekanntlich hat sich die moderne Kunstgeschichte im Laufe unseres Jahrhunderts an den Hochschulen wissenschaftlichen Charakters (Universitäten und polytechnischen Instituten) als besondere Disziplin zur Gleichberechtigung emporgearbeitet. Zierden der Wissenschaft, Männer von hoher Begabung als Forscher wie als Lehrer, sind im Besitze dieser vielumworbenen Lehrstühle; nicht nur die speziellen Jünger des Fachs, auch zahlreiche Studirende aus andern Fakultäten pflegen gern kunstgeschichtliche Kollegia zu besuchen, in der richtigen Erkenntnis, dass die Vertrautheit mit den großen Meistern der Kunst und mit deren Schöpfungen ihnen für ihre allgemeine Bildung ebenso unentbehrlich ist wie das Studium der Geschichte und der Litteratur.

Und gerade für junge Künstler sollte die Kenntnis der Geschichte ihres Berufszweiges überflüssig sein? Wir können uns keine absurdere Behauptung denken! Die Geschichte der Kunst als allgemeine historische Wissenschaft hat sich ja gerade an den Akademieen, den Hochschulen der Kunst, herausgebildet. Ihre ersten Vertreter, ein Félibien, Monier und andere, wirkten an der Pariser Akademie. Und wie zu ihrer Zeit, in der Epoche Ludwigs XIV., so hat man auch in unsern Tagen an allen großen, tonangebenden Kunstschulen des In- und Auslandes ausgezeichnete Repräsentanten der Kunstgeschichte zu gewinnen verstanden, welche diesen für jeden Künstler unerlässlichen Studienzweig kultiviren.

Es ist selbstverständlich, dass die dabei befolgte Methode nicht die des Archäologen oder des kunstgelehrten Spezialisten sein darf. Auf die allgemeine Übersicht des Faches in großen Zügen, auf eine lichtvolle Darstellung der Hauptstile, der bahnbrechenden Erscheinungen kommt es an. In wenigen wöchentlichen Stunden muss der Kursus absolvirt, reiche Anschauung mit dem Vortrage verbunden werden. Dazu kann dann auch eine kurze Einführung in die Philosophie und die Theorie der Künste

kommen. Diese wird keinem jungen Künstler schaden, im Gegenteil vielleicht mit zur Bekämpfung der heillosen Konfusion beitragen helfen, von welcher die nach allen Windrichtungen hinsteuernden Kunstschulen der Gegenwart Zeugnis geben. Wie etwa diese kurzgefasste ästhetische Einleitung beschaffen sein kann, dafür haben z. B. Schnaase und Karl Ottfried Müller, jeder in seiner Art, wahrhaft klassische Muster aufgestellt. Aber Ästhetik allein, *ohne* Geschichte der Kunst, den jungen Künstlern bieten wollen, dass heißt den Gaul beim Schwanz aufzäumen und widerspricht geradezu dem Gange der geistigen Entwickelung unserer Zeit, welcher auf allen Gebieten, auch auf dem der Ästhetik, von der abstrakten Theorie zur geschichtlichen Erkenntnis der Dinge vorgeschritten ist und dem *historischen* Charakter der Methode und der Darstellung die größten Errungenschaften zu verdanken hat.

Ein beträchtlicher Teil unserer künstlerischen Jugend kommt auf die Akademie ohne Reifezeugnis eines Gymnasiums oder einer sonstigen Mittelschule. Man muss froh sein, wenn die Anfänger in der Kunst nur wenigstens die unteren Mittelschulklassen wirklich absolvirt haben. Um so notwendiger erscheint es nun aber, dass die Lücken in der allgemeinen und humanen Bildung, welche ein häufig so mangelhafter Schulunterricht herbeiführen muss, auf den Akademieen in ersprießlicher Weise ausgefüllt werden. Das geschieht am besten durch eine wohlgetroffene Auswahl historischer Lehrkurse, welche außer der Kulturgeschichte vor allem Kunst und Litteratur zu umfassen haben.

Auch die Thatsache fällt bei diesen Erwägungen ins Gewicht, dass viele Zöglinge der Akademieen nicht selbständig schaffende Künstler, sondern Lehrer werden. Für diese ist das Studium der Kunstgeschichte noch aus dem besonderen Grunde ganz unerlässlich, weil es dazu beiträgt, ihr allgemeines wie ihr fachliches Bildungsniveau einigermaßen auf die gleiche Höhe mit dem der übrigen Lehrkräfte emporzuheben, als deren Kollegen die Zeichenlehrer zu wirken haben. Man braucht sich nur an das ältere Geschlecht dieser trockenen Praktiker zu erinnern, um den Segen dankbar anzuerkennen, der auch ihnen in unserer Zeit durch die Erschließung eines freieren, weiteren Bildungshorizontes zugeflossen ist.

Recht bedauerlich wäre es, wenn bei der Entschließung über den hier in Rede stehenden Gegenstand kleinliche Motive, wie der spießbürgerliche Widerstreit zwischen Künstlern und Kunstgelehrten, wieder an die Oberfläche kommen sollten. Wahrlich, die Zeit ist ernst genug, um solchen Nergeleien endlich einmal den Garaus zu machen! Wir alle, die wir die idealen Güter der Nation zu wahren und nach Kräften zu mehren haben, sollen einträchtig zusammenstehen gegen den drohenden Feind, gegen alle Roheit und Barbarei! Unserer Jugend aber und in erster Linie unserer künstlerischen Jugend raube man nicht den höchsten Schatz, den das reine Gemüt ins Leben mitbringt, die Begeisterung für die Denkmäler und für die großen menschlichen Vorbilder der Vergangenheit! *C. v. L.*

AUSSTELLUNG DER KUNSTGESCHICHTLICHEN GESELLSCHAFT IN BERLIN.

II.

Bei der umfassenden Thätigkeit, die *Antoine Pesne* als Bildnismaler und als Schöpfer großer dekorativer Gemälde entfaltet hat, ist es selbstverständlich, dass nicht alle Arbeiten, die unter seinem Namen gehen, auf gleicher Höhe der malerischen Vollendung stehen und von gleicher Innigkeit und Tiefe der Charakteristik sind. Wir sehen dabei von den Bildern ab, die sich deutlich als Werkstatsarbeiten oder als Wiederholungen auf Bestellung charakterisiren. Auch in den Bildnissen, die zweifellos von Pesnes eigener Hand herrühren, machen sich auffallende Ungleichheiten in der Ausführung und in der Charakterisirung geltend, die vielleicht aus dem Grade des persönlichen Interesses, das der Maler an seinen Modellen nahm, zu erklären sind. So haben ihn z. B. von den vier schon genannten Freunden Friedrichs II. aus der Rheinsberger Zeit der leichtfertige de Chasot, den er im Domino mit einer Maske in der Hand dargestellt hat, der weinselige Keyserling, der sich nach beendeter Jagd an einer Flasche Wein labt, und selbst der ernste Kriegsmann de la Motte-Fouqué weit weniger interessirt als der feinsinnige Gelehrte Jordan, dessen Bildnis ein Meisterwerk ernster, tief eindringender Charakteristik ist. Auch in der plastischen Durchbildung und in dem Schmelz, in der Tiefe und der vornehmen Ruhe des Kolorits steht es in vollem Gegensatz zu der flotten, etwas flackrigen Behandlung und zu der leichten, fast bunten und koketten Tonstimmung, die für die Bildnisse de Chasots und Keyserlings bezeichnend sind. In ihnen macht sich auch etwas von den Einflüssen Watteaus und Lancrets bemerkbar, denen sich Pesne nicht hat völlig entziehen können, zumal da Friedrich schon in Rheinsberg eine stattliche Zahl von Ge-

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN KÖLN
Heugasse 58. Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 27. 2. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

EINE SELTSAME NACHRICHT AUS DÜSSELDORF.

In deutschen Blättern finden wir die Notiz, dass der bekannte Dichter und Dramaturg, Dr. *Heinrich Bulthaupt,* Stadtbibliothekar in Bremen, von der preußischen Regierung einen Ruf als Professor der Litteratur und Ästhetik an die Düsseldorfer Kunstakademie erhalten hat, zumal Herr Dr. *Bulthaupt,* wie wir erfahren, inzwischen abgelehnt hat, was die principielle Frage nicht berührt. Denn es besteht nach wie vor die Absicht die Kunstgeschichte in Düsseldorf zu eliminiren. Es handelt sich dabei um nichts Geringeres, als dass man den Lehrstuhl für Kunstgeschichte und Litteratur (mit zwei wöchentlichen Vorträgen über Kunstgeschichte und einem über Litteratur) an der Düsseldorfer Akademie aufheben und an Stelle der kunstgeschichtlichen Vorträge solche über Ästhetik setzen will.

Wir lassen die persönliche Seite der Angelegenheit hier ganz außer acht. Von sonstigen individuellen und lokalen Sonderstandpunkten soll gleichfalls nicht die Rede sein. Das Interesse, welches für uns in Frage steht, ist ein allgemeines: es betrifft die Stellung der Kunstgeschichte innerhalb der Bildungsfächer unserer künstlerischen Jugend. Diese darf nach unserer Überzeugung nicht gefährdet werden, wenn man die Künstlerschaft selbst und ihre Zukunft nicht aufs empfindlichste schädigen will.

Bekanntlich hat sich die moderne Kunstgeschichte im Laufe unseres Jahrhunderts an den Hochschulen wissenschaftlichen Charakters (Universitäten und polytechnischen Instituten) als besondere Disziplin zur Gleichberechtigung emporgearbeitet. Zierden der Wissenschaft, Männer von hoher Begabung als Forscher wie als Lehrer, sind im Besitze dieser vielumworbenen Lehrstühle; nicht nur die speziellen Jünger des Fachs, auch zahlreiche Studirende aus andern Fakultäten pflegen gern kunstgeschichtliche Kollegia zu besuchen, in der richtigen Erkenntnis, dass die Vertrautheit mit den großen Meistern der Kunst und mit deren Schöpfungen ihnen für ihre allgemeine Bildung ebenso unentbehrlich ist wie das Studium der Geschichte und der Litteratur.

Und gerade für junge Künstler sollte die Kenntnis der Geschichte ihres Berufszweiges überflüssig sein? Wir können uns keine absurdere Behauptung denken! Die Geschichte der Kunst als allgemeine historische Wissenschaft hat sich ja gerade an den Akademieen, den Hochschulen der Kunst, herausgebildet. Ihre ersten Vertreter, ein Félibien, Monier und andere wirkten an der Pariser Akademie. Und wie zu ihrer Zeit, in der Epoche Ludwigs XIV., so hat man auch in unsern Tagen an allen großen, tonangebenden Kunstschulen des In- und Auslandes ausgezeichnete Repräsentanten der Kunstgeschichte zu gewinnen verstanden, welche diesen für jeden Künstler unerlässlichen Studienzweig kultiviren.

Es ist selbstverständlich, dass die dabei befolgte Methode nicht die des Archäologen oder des kunstgelehrten Spezialisten sein darf. Auf die allgemeine Übersicht des Faches in großen Zügen, auf eine lichtvolle Darstellung der Hauptstile, der bahnbrechenden Erscheinungen kommt es an. In wenigen wöchentlichen Stunden muss der Kursus absolvirt, reiche Anschauung mit dem Vortrage verbunden werden. Dazu kann dann auch eine kurze Einführung in die Philosophie und die Theorie der Künste

kommen. Diese wird keinem jungen Künstler schaden, im Gegenteil vielleicht mit zur Bekämpfung der heillosen Konfusion beitragen helfen, von welcher die nach allen Windrichtungen hinsteuernden Kunstschulen der Gegenwart Zeugnis geben. Wie etwa diese kurzgefasste ästhetische Einleitung beschaffen sein kann, dafür haben z. B. Schnaase und Karl Ottfried Müller, jeder in seiner Art, wahrhaft klassische Muster aufgestellt. Aber Ästhetik allein, *ohne* Geschichte der Kunst, den jungen Künstlern bieten wollen, das heißt den Gaul beim Schwanz aufzäumen, und widerspricht geradezu dem Gange der geistigen Entwickelung unserer Zeit, welcher auf allen Gebieten, auch auf dem der Ästhetik, von der abstrakten Theorie zur geschichtlichen Erkenntnis der Dinge vorgeschritten ist, und dem *historischen* Charakter der Methode und der Darstellung die größten Errungenschaften zu verdanken hat.

Ein beträchtlicher Teil unserer künstlerischen Jugend kommt auf die Akademie ohne Reifezeugnis eines Gymnasiums oder einer sonstigen Mittelschule. Man muss froh sein, wenn die Anfänger in der Kunst nur wenigstens die unteren Mittelschulklassen wirklich absolvirt haben. Um so notwendiger erscheint es nun aber, dass die Lücken in der allgemeinen und humanen Bildung, welche ein häufig so mangelhafter Schulunterricht herbeiführen muss, auf den Akademieen in ersprießlicher Weise ausgefüllt werden. Das geschieht am besten durch eine wohlgetroffene Auswahl historischer Lehrkurse, welche außer der Kulturgeschichte vor allem Kunst und Literatur zu umfassen haben.

Auch die Thatsache fällt bei diesen Erwägungen ins Gewicht, dass viele Zöglinge der Akademieen nicht selbständig schaffende Künstler, sondern Lehrer werden. Für diese ist das Studium der Kunstgeschichte noch aus dem besonderen Grunde ganz unerlässlich, weil es dazu beiträgt, ihr allgemeines wie ihr fachliches Bildungsniveau einigermaßen auf die gleiche Höhe mit dem der übrigen Lehrkräfte emporzuheben, als deren Kollegen die Zeichenlehrer zu wirken haben. Man braucht sich nur an das ältere Geschlecht dieser trockenen Praktiker zu erinnern, um den Segen dankbar anzuerkennen, der auch ihnen in unserer Zeit durch die Erschließung eines freieren, weiteren Bildungshorizontes zugeflossen ist.

Recht bedauerlich wäre es, wenn bei der Entschließung über den hier in Rede stehenden Gegenstand kleinliche Motive, wie der spießbürgerliche Widerstreit zwischen Künstlern und Kunstgelehrten, wieder an die Oberfläche kommen sollten. Wahrlich, die Zeit ist ernst genug, um solchen Nergeleien endlich einmal den Garaus zu machen! Wir alle, die wir die idealen Güter der Nation zu wahren und nach Kräften zu mehren haben, sollen einträchtig zusammenstehen gegen den drohenden Feind, gegen alle Roheit und Barbarei! Unserer Jugend aber und in erster Linie unserer künstlerischen Jugend raube man nicht den höchsten Schatz, den das reine Gemüt ins Leben mitbringt, die Begeisterung für die Denkmäler und für die großen menschlichen Vorbilder der Vergangenheit! *C. v. L.*

AUSSTELLUNG DER KUNSTGESCHICHTLICHEN GESELLSCHAFT IN BERLIN.

II.

Bei der umfassenden Thätigkeit, die *Antoine Pesne* als Bildnismaler und als Schöpfer großer dekorativer Gemälde entfaltet hat, ist es selbstverständlich, dass nicht alle Arbeiten, die unter seinem Namen gehen, auf gleicher Höhe der malerischen Vollendung stehen und von gleicher Innigkeit und Tiefe der Charakteristik sind. Wir sehen dabei von den Bildern ab, die sich deutlich als Werkstattsarbeiten oder als Wiederholungen auf Bestellung charakterisiren. Auch in den Bildnissen, die zweifellos von Pesnes eigener Hand herrühren, machen sich auffallende Ungleichheiten in der Ausführung und in der Charakterisirung geltend, die vielleicht aus dem Grade des persönlichen Interesses, das der Maler an seinen Modellen nahm, zu erklären sind. So haben ihn z. B. von den vier schon genannten Freunden Friedrichs II. aus der Rheinsberger Zeit der leichtfertige de Chasot, den er im Domino mit einer Maske in der Hand dargestellt hat, der weinselige Keyserling, der sich nach beendeter Jagd an einer Flasche Wein labt, und selbst der ernste Kriegsmann de la Motte-Fouqué weit weniger interessirt als der feinsinnige Gelehrte Jordan, dessen Bildnis ein Meisterwerk ernster, tief eindringender Charakteristik ist. Auch in der plastischen Durchbildung und in dem Schmelz, in der Tiefe und der vornehmen Ruhe des Kolorits steht es in vollem Gegensatz zu der flotten, etwas flackrigen Behandlung und zu der leichten, fast bunten und koketten Tonstimmung, die für die Bildnisse de Chasots und Keyserlings bezeichnend sind. In ihnen macht sich auch etwas von den Einflüssen Watteaus und Lancrets bemerkbar, denen sich Pesne nicht hat völlig entziehen können, zumal da Friedrich schon in Rheinsberg eine stattliche Zahl von Ge-

mälden jener beiden Meister zusammengebracht hatte. Da mag es Pesne gereizt haben, einmal im blumigen Kolorit mit ihnen zu wetteifern. Stärker war in seiner Kunst aber immer der Einfluss der Venezianer und der Niederländer. Letztere hat er entweder durch seine Pariser Lehrmeister oder durch unmittelbare Studien kennen gelernt. So ist z. B. auf dem Bildnis Keyserlings die Jagdbeute zu seiner Seite, mit einer Wildente als Mittelstück, ein Stillleben von echt niederländischer Faktur.

Noch bei anderen Bildnissen Pesnes, die unsere Ausstellung enthält, machen wir die Beobachtung, dass er das Beste seines Könnens stets an Kunstgenossen oder an enge Freunde gewandt hat, in deren Sein und Denken er tiefer eingedrungen war. Die Brustbilder des Bildhauers King, des gleichnamigen Malers und des königlichen Gärtners René Pahmon stehen darunter als rein koloristische Schöpfungen am höchsten. In ihnen hat sich Pesnes individueller Stil, der nichts mehr von französischer Manier an sich hat, aber ebenso frei von Rembrandtscher Einwirkung ist, zu größter Freiheit entfaltet: es ist eine ganz persönliche Art der malerischen Darstellung, in der sich die beiden Faktoren, die die Welt des schönen Scheines bilden, die Farbe und das Licht zu einer neuen Harmonie verbunden haben, die sich durch kein bekanntes Exempel erläutern lässt. Nicht ganz so hoch steht das Brustbild *G. W. von Knobelsdorffs,* das den Architekten im Harnisch darstellt. Aber es ist immerhin eine hervorragende Schöpfung voll Geist und Leben, zu der ein Bildnis Knobelsdorffs in jugendlichem Alter wegen seiner Trockenheit und Leblosigkeit einen so auffallenden Kontrast bildet, dass man es ohne die Beglaubigung, die es auf der Rückseite tragen soll, als apokryph erklären würde. Auch die Bildnisse des Königs Friedrich Wilhelms I. und der Königin Sophie Dorothea, der Prinzessin Amalie in Jagdkostüm, des Grafen Gotter und seiner Nichte, des Malers Harper und seiner jungen Frau (beide Paare in Pilgertracht), das Brustbild der Tänzerin Barberina und das Brustbild der Gattin des Künstlers in dem Aufputz der Rembrandtschen Saskia in der Kasseler Galerie gehören zu den besseren Arbeiten Pesnes. Zwei freie Erzeugnisse seiner Kunst, ein mythologisches Stück „Vertumnus und Pomona“ und die Halbfigur einer vom Markte heimkehrenden Köchin, leiden unter einer gewissen Schwere und Dumpfheit des Kolorits, die vielleicht äußeren Einflüssen zuzuschreiben sind. Zu welcher Zartheit, zu welcher schwebenden, duftigen Grazie er sein Kolorit zu erheben wusste, zeigt ein Studienkopf nach einer lichtblonden Schönen aus dem königlichen Schlosse, und dass ihm bis in sein hohes Alter hinauf die Leichtigkeit der Pinselführung, die Empfänglichkeit der Augen für farbige Reize erhalten blieben, beweist das Familienbild des Grafen von Borcke (im Besitz des Grafen von Borcke in Stargordt in Pommern), das Pesne im Alter von siebenzig Jahren gemalt hat.

Neben und nach Pesne hat kein Berliner Bildnismaler des 18. Jahrhunderts eine Bedeutung erreicht, die der seinigen nahe gekommen ist. Das ist um so beklagenswerter, als wir dadurch um ein Bildnis des großen Königs gekommen sind, das uns ein ebenso getreues Abbild des in der gramvollen Schule des siebenjährigen Krieges gestählten Herrschers gegeben hätte, wie wir es durch Pesne von dem jugendlichen Helden von Hohenfriedberg besitzen. Ein in der Ausstellung befindliches, 1752 gemaltes Repräsentationsbild von *J. M. Falbe,* einem Schüler von Pesne, ebenso trocken in der Farbe wie steif und leblos in der Charakteristik, giebt dem vierzigjährigen Könige bereits jenen philisterhaften, grämlich-pedantischen Zug, der später besonders durch die Kupferstiche Chodowieckis typisch geworden ist und der leider auch auf Rauchs Reiterstandbild einen gewissen Einfluss geübt hat. Es ist für uns natürlich schwer zu entscheiden, ob die Künstler, die diesen Zug betont haben, wirklich den empfangenen Eindruck getreu widergespiegelt oder ob sie ein starkes Stück von ihrem eigenen, beengten und befangenen Wesen zugesetzt haben. Nach dem von unserer Ausstellung gebotenen Material möchte man fast das erstere glauben. Eine farbige Porzellangruppe, die den König zu Pferde darstellt, dem ein nacheilender Heiduck ein Schreiben überreicht, eine bronzene Reiterstatuette aus dem Jahre 1778 von *Emanuel Bardou,* einem geborenen Berliner, der seit 1775 als Modelleur an der königlichen Porzellanmanufaktur thätig war, ein figurenreiches Gemälde von dem Engländer *Cunningham,* die Rückkehr des Königs an der Spitze eines zahlreichen Gefolges von einem Manöver, und eine englische, wahrscheinlich für ein Schabkunstblatt bestimmte Grisaille sprechen dafür. Aber es fehlt auch nicht an einem Zeugnis, das dagegen spricht und das vielleicht stärker ins Gewicht fällt, als die eben genannten Arbeiten untergeordneter Handlanger der Natur. Es ist ein Bildnis des Königs im Alter von 55—60 Jahren, das die Gestalt bis zu den Knien, fast im Profil zeigt. Mit der Rechten hat

er den Dreispitz vom Haupte erhoben, so dass der Kopf völlig sichtbar ist. Das ist der echte „alte Fritz“, der der Geschichte angehört, eine edle, gleichsam der Wirklichkeit entrückte Greisengestalt, die nur noch einer großen Erinnerung lebt und sich über die Leidenschaften der Erde erhaben fühlt. Der Maler dieses Bildes ist unbekannt, und die Art der malerischen Behandlung ist derartig, dass man höchstens auf einen Künstler raten kann, der etwas von Rembrandt angenommen hat. Aber das Bild hat als geschichtliche Urkunde eine wertvolle Beglaubigung. Der große König hat es selbst seinem Bankier Daniel Splittgerber geschenkt, dessen Geschäft noch heute unter der Firma der Gebrüder Schickler blüht, in deren Besitz auch das Bildnis übergegangen ist. *ADOLF ROSENBERG.*

Karl Woermann, *Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber* in Hamburg. Dresden 1892. XV und 240 Seiten 8°.

Als vor mehreren Jahren die neuen Kataloge der Galerien in Schwerin, München, Berlin und Dresden erschienen, da war das eine Art neuer Abschnitt in der Geschichte der deutschen Galerien, wie ehemals für Frankreich und die Niederlande das Erscheinen der Kataloge der Louvregalerie, der Galerien in Brüssel, Antwerpen und Amsterdam. Namentlich der Woermannsche Katalog der Dresdener Galerie zeichnete sich durch Verlässlichkeit der Angaben ebenso wie durch bündiges Zusammenfassen alles Wichtigen aus. Für die ungewöhnlich große Anzahl von Bildern, die darin behandelt sind, ist dieser Katalog keineswegs zu umfangreich, und die Benützung ist eine sehr bequeme. Man kennt eine große berühmte Galerie, in die man bis vor kurzem drei dicke Katalogbände mitschleppen musste, um dann vor den Bildern erst recht nicht über alles Wichtige aufgeklärt zu werden. Zwar ist dort ganz neuerlich eine handliche übersichtliche kleine Ausgabe erschienen, doch sind fast alle Irrtümer dieselben geblieben wie in der großen Ausgabe, dieselben Monogramme sind verstellt oder verfehlt und so fort, als ob die Kunstwissenschaft seit etwa zehn Jahren einfach stehen geblieben wäre. Besonders der letztere Umstand bringt diesen neuen kleinen Katalog der Galerie des Wiener Hofmuseums (wir nennen sie lieber beim Namen, um jedes Missverständnis auszuschließen) in einen auffallenden Gegensatz zu den von C. Woermann ausgegebenen Katalogen und Führern, die sich gerade durch eine treffliche Benützung der neuen und neuesten Litteratur auszeichnen. Besonders der Katalog der weit bekannten und in der Litteratur vielfach behandelten *Galerie des Konsuls Ed. F. Weber* in Hamburg ist in dieser Hinsicht vielleicht als Muster hinzustellen. Nur selten ist etwas Bedeutsames übersehen; eine irrige Einreihung eines Monogrammes ist schon vom Autor selbst in ausreichender Weise richtig gestellt; in Bezug auf das Ebenmaß der Beschreibungen und auf die Genauigkeit der Herkunftsangaben ist der neue Katalog ganz vorzüglich. Hoch willkommen ist uns auch die nach der Zeitfolge angeordnete Ausführung der Kataloge, die für die Provenienzen von Wichtigkeit sind. Das Werden und Anwachsen der schönen Sammlung wird dadurch viel anschaulicher, als wenn die Herkunft jedesmal nur bei den einzelnen Bildern erwähnt wird. — Woermanns Katalog ist im allgemeinen nach dem Alter der Bilder angeordnet und beginnt mit einigen oberdeutschen Gemälden des 15. Jahrhunderts, um zum Schluss mit Lampi und Jos. Ant. Koch schon ins 19. Jahrhundert hereinzureichen. Ein zweiter Einteilungsgrund wird durch die verschiedenen Nationalitäten gegeben. Im Vorwort rechtfertigt Woermann diese Verteilung des Stoffes, indem er auf den Umfang und die mannigfache Zusammensetzung der Galerie Weber hinweist (S. IX). Und thatsächlich ist diese Galerie eine der wenigen Privatsammlungen nördlich der Alpen, welche neben guten alten und jüngeren Deutschen (ich nenne nur Holbein, Cranach, Burgkmair, Hans Baldung, Hans v. Kulmbach, Altdorfer, Muelich) und neben vielen trefflichen Niederländern jeder Art auch viele interessante Italiener besitzt. Ein Girolamo da Treviso, Jacopo de Barbari, Marco Palmezzano sind zu nennen, wie denn im allgemeinen auch auf das Vorhandensein guter späterer Italiener hier aufmerksam gemacht sei.

Eine Bemerkung sei zu Nr. 97 gemacht, einem Bilde, das einem flandrischen Meister um 1610 zugewiesen wird. Ich dächte, dass die im Repertorium für Kunstwissenschaft (XIV, S. 66) ausgesprochene Vermutung noch immer die annehmbarste ist, da sie jenes Bildchen als eine Kopie nach Jan Brueghel von der Hand des Augsburger Malers A. Mozart hinstellt und sogar Andeutungen über das Original des Brueghel macht, das sich in München als Nr. 681 zu befinden scheint (Frimmel).

Die Signatur des *Pieter Potter* Nr. 199 findet sich schon im Repertorium (XIV, S. 235) besprochen.

Der *Jacomo Victor* ist jenes bekannte Bild, das in der Zeitschrift für bildende Kunst VII, S. 186 hervorgehoben ist (im Artikel über die Galerie Gsell)

und im Repertorium (XIV, S. 235) als vorzügliches Werk bezeichnet wurde.

Auf Seite 73 mitten im kleineren Druck ist zu lesen Marco *Amodeo* (statt Arnoda), wie ich aus dem Repertorium für Kunstwissenschaft (XIV, S. 50) entnehme.

Ich gehe nicht weiter auf Einzelheiten ein, da sich doch Woermanns neuer Katalog ebensosehr in der Durchbildung bis ins Kleinste wie in der allgemeinen Anlage als eine treffliche, vollkommen ausgereifte Arbeit erweist, die für Galeriebeamte und Sammler von Wichtigkeit ist.

Hamburg im April 1892. *C. A.*

WETTBEWERBUNGEN.

*** *Von den Bildhauer-Wettbewerbungen für das Kriegerdenkmal in Indianapolis* ist neuerdings diejenige zur Entscheidung gelangt, welche zur Erlangung eines Modelles für den großen, auf dem Unterbau lagernden Waffen- und Trophäenkranz ausgeschrieben war, aus dem der Schaft des mächtigen Pfeilerdenkmals emporsteigt. Den Preis erhielt, wie das „Centralblatt der Bauverwaltung" mitteilt, unter zahlreichen Bewerbern der Berliner Bildhauer *Nikolaus Geiger;* auch ist ihm die Ausführung des 40 m langen und 5 m hohen, bronzenen Frieses übertragen worden. Es ist dies die erste bildnerische Arbeit an dem mächtigen Denkmale, die einem deutschen Künstler zufällt. Preis und Ausführung der das Denkmal krönenden „Liberty" trug der Amerikaner Brewster davon. Auch die beiden, den Pfeilerschaft gurtenden Friese, der untere Schiffsschnabelfries und der obere Jahreszahlengurt, sind amerikanischen Bildhauern übertragen worden. Zur Zeit schwebt noch der Wettbewerb um die beiden 11 Meter hohen, figurenreichen Hauptgruppen am Unterbau des Denkmals, den Krieg und Frieden.

*** *Zu unserer Mitteilung über den Wettbewerb um ein kunst- und naturhistorisches Museum in Darmstadt* (Nr. 23 Sp. 398 der Kunstchronik) wird uns berichtigend geschrieben, dass die fünf gegen eine Entschädigung von 1800 M. eingeladenen Architekten und Architektenfirmen Thiersch in München, Schmieden und Speer in Berlin, Sommer, Manchot und Neckelmann sind. Nach dem Preisausschreiben soll die Teilnahme an dem Wettbewerb auf ihren Antrag auch solchen Architekten gestattet werden, von denen das großherzoglich hessische Ministerium eine geeignete Lösung der gestellten Aufgabe erwarten zu können glaubt. Wie der Leser unseres Blattes, dem wir diese Berichtigung verdanken, mit Recht in seiner Zuschrift bemerkt, sind so eigentümliche Bedingungen bei einem Wettbewerb wohl noch niemals gestellt worden. Jedenfalls stehen sie zu den allgemein bei der Ausschreibung von Konkurrenzen beobachteten Grundsätzen in Widerspruch. Gegen das Ausschreiben einer beschränkten Konkurrenz ist nichts einzuwenden. Wenn aber die nicht besonders aufgeforderten Architekten nicht in einen freien Wettbewerb eintreten dürfen, sondern wenn ihre Teilnahme von einem Urteil über ihre Befähigung seitens des Ministeriums abhängig gemacht wird, so wird dadurch die Teilnahme einer größeren Zahl von Architekten in hohem Grade erschwert, während es doch im Interesse der Sache läge, möglichst viele Entwürfe zu erlangen, wodurch sich die Wahrscheinlichkeit einer günstigen Lösung der Aufgabe erhöht.

*** *Eine Preisbewerbung um Entwürfe zu einem Personenhauptbahnhof in Dresden-Altstadt* ist für die Architekten Deutschlands ausgeschrieben worden und Näheres beim Hauptbureau der Königlichen Generaldirektion der Staatsbahnen zu erfahren. Bewilligt sind für den Bau 5500000 Mark, die Entwürfe bis zum 1. September 1892 einzureichen. Die Preisrichter sind: Geheimer Oberbaurat Oberlandbaumeister Canzler in Dresden, Geheimer Regierungsrat Professor Hase in Hannover, Generaldirektor der Sächsischen Staatsbahnen Hoffmann in Dresden, Baurat O. Klette in Dresden, Geheimer Finanzrat Köpcke in Dresden, Finanzrat Peters in Dresden, Geheimer Finanzrat Dr. Ritterstädt in Dresden, Oberbaudirektor von Siebert in München, Oberbaudirektor im Ministerium der öffentlichen Arbeiten Spieker in Berlin. Es sind für den besten Entwurf als erster Preis 10000 M., für den nächstbesten 5000 M., weiter 5 Preise zu 1000 M. ausgeworfen.

NEKROLOGE.

*** *Der französische Bildhauer Louis Vidal,* genannt *Navatel,* ist am 9. Mai in einer Pariser Blindenanstalt im 61. Lebensjahre gestorben. Ursprünglich Anatom, widmete er sich erst der Plastik, als er sein Augenlicht zu verlieren begann, und zwar bildete er sich bei Barye und Rouillard in der Tierplastik aus, in der er auch noch gewisse Erfolge erzielte, nachdem er völlig erblindet war. Die Bronzefiguren eines Stiers, eines sterbenden Hirsches, einer Gazelle und eines sterbenden Pferdes (letzteres im Artilleriemuseum zu Paris) sind seine Hauptwerke.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Arnold Boecklin* ist in seiner Villa in Hottingen bei Zürich Mitte Mai von einem Schlaganfalle betroffen worden, der ihn zum Teil gelähmt hat. Inzwischen hat sich sein Befinden soweit gebessert, dass man hofft, ihn zur Besserung seines Zustandes nach dem Süden bringen zu können. Bevor er den Schlaganfall erhielt, hat er noch ein dreiteiliges Gemälde im wesentlichen vollenden können, dem er den Titel Venus genetrix gegeben hat und dessen Grundidee die Macht der Liebe ist. Nach einer Beschreibung des Bildes in den „Basler Nachrichten" erhebt sich auf dem Mittelbilde in magischer Beleuchtung, aus Wolken hervortauchend, die Göttin der Liebe, mit den Händen einen Triangel schlagend, um die Liebe als die alles durchwaltende Harmonie zu symbolisiren. Auf der linken Seite zeigt der Maler ein junges Brautpaar unter blühenden Bäumen, während unten Amor seine Pfeile wetzt. Die rechte Seite stellt eine Familienszene dar. Eine Mutter, das Kind an der Brust, steht unter einem fruchtbeladenen Apfelbaum, während der Vater Äpfel pflückt und ein nacktes Bübchen sich die Früchte schmecken lässt. Im Hintergunde das Meer und eine italienische Stadt.

*** *Dr. Paul Johannes Ficker,* bisher Privatdozent für christliche Archäologie und Kirchengeschichte in Halle, ist als außerordentlicher Professor an die Universität Straßburg berufen worden.

*** *Dr. Heinrich Brockhaus,* seit 1885 Privatdozent der Kunstgeschichte an der Universität Leipzig, ist zum außerordentlichen Professor daselbst ernannt worden.

*** *Der Beirat für das Königliche Kunstgewerbemuseum in Berlin* ist für die Zeit bis zum 31. März 1895 durch königlichen Erlass aus folgenden Personen zusammengesetzt worden: 1. Dr. Bertram, Stadtschulrat, Professor; 2. Dr Bode,

Geheimer Regierungsrat, Direktor der Königl. Gemäldegalerie; 3. Dr. R. Dohme, Geheimer Regierungsrat; 4. Eilers, Hofzimmermaler; 5. Ewald, Professor, Direktor der Unterrichtsanstalt des Königl. Kunstgewerbemuseums; 6. † von Forckenbeck, Oberbürgermeister; 7. Grunow, Erster Direktor des Königl. Kunstgewerbemuseums; 8. O. Hainauer, Bankier; 9. Graf von Harrach, Geschichtsmaler, Professor; 10. A. von Heyden, Geschichtsmaler, Professor; 11. Ad. Heyden, Baurat; 12. C. Jessen, Direktor der städtischen Handwerker- und Baugewerkschule; 13. Ihne, Hofarchitekt, Hofbaurat; 14. Krätke, Direktor der Aktiengesellschaft für Fabrikation von Bronzewaren und Zinkguss; 15. Dr. Lessing, Professor, Direktor der Sammlungen des Königl. Kunstgewerbemuseums; 16. O. Lessing, Bildhauer, Professor; 17. Dr. Lippmann, Geheimer Regierungsrat, Direktor des Königl. Kupferstichkabinetts; 18. P. March, Kommerzienrat; 19. E. Puls, Kunstschlossermeister; 20. Reuleaux, Geheimer Regierungsrat, Professor an der technischen Hochschule; 21. Max Schulz, Möbelfabrikant und Kunsttischler; 22. Dr. Stryck, Stadtverordnetenvorsteher; 23. Susmann-Hellborn, Bildhauer, Professor; 24. Dr. Weigert, Stadtrat und Fabrikbesitzer.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

* *Zur Neuorganisation der Berliner Kunstausstellungen.* In der auf den 24. Mai anberaumten außerordentlichen Hauptversammlung des Vereines Berliner Künstler, in der nach der Tagesordnung endgültig über die Stellungnahme des Vereines zur Frage der neuen Einrichtung der großen Kunstausstellungen Beschluss gefasst oder eine Kommission zur Beratung neu aufzustellender Satzungen gewählt werden sollte, ist fast einstimmig für den zweiten Punkt der Tagesordnung entschieden worden. Diese Entscheidung ist dadurch herbeigeführt worden, dass Maler Dielitz dringend ein Zusammenwirken der Akademie der Künste und des Künstlervereines empfahl, um gegen die Vorschläge des Kultusministeriums ein möglichst starkes Gegengewicht zu bilden. Der Präsident der Kunstakademie, Prof. Karl Becker, machte darauf die Mitteilung, dass die Akademie bereits eine Kommission zur Vorberatung der Angelegenheit gewählt habe. Er stellte den Antrag, dass der Künstlerverein ebenfalls eine Kommission von sechs Mitgliedern wählen möge, und dass beide Kommissionen in gemeinschaftlichen Beratungen ein neues Programm aufstellen sollen. Dieser Antrag wurde mit allen Stimmen gegen zwei angenommen. Zu Mitgliedern seiner Kommission wählte der Künstlerverein zunächst die Maler Breitbach und Dielitz und die Bildhauer Geiger und Manzel. Die Akademie hat bis jetzt die Maler Karl Becker, Bracht und Scheurenberg, den Bildhauer Schaper und den Architekten Ende gewählt.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

*** *Der Gesellschaft für rationelles Malverfahren in München* ist von dem Finanzausschuss der bayerischen Abgeordnetenkammer ein einmaliger Zuschuss von 12000 M. gewährt worden.

*** *Der Deutsche Künstlerverein in Rom* hat eine Eingabe an das preußische Kultusministerium gerichtet, worin dieses ersucht wird, für den Bau eines deutschen Künstlerhauses in Rom den preußischen Staat oder das Deutsche Reich zu interessiren. Das Künstlerhaus habe den Zweck, Stipendiaten vollkommen eingerichtete Ateliers zur freien Verfügung zu stellen, zu kurzem Aufenthalte hier weilenden Künstlern billige, sofort benutzbare Räume gegen mäßiges Entgelt offen zu halten und solle auch einen besondern Raum für Ausstellungen, sowie einen Garten und Terrassen zu Freilichtstudien enthalten. Das Haus würde nach den dem Kultusministerium vorgelegten Plänen auf 4—600000 Lire zu stehen kommen. Nach vertraulichen Mitteilungen, welche einer Persönlichkeit in Rom gemacht wurden, soll gegründete Aussicht vorhanden sein, dass das Gesuch bald eine günstige Erledigung findet.

DENKMÄLER.

*** *Ein Denkmal Felix Mendelssohn-Bartholdys* wurde am Himmelsfahrtstage in Leipzig enthüllt. Es ist von *Werner Stein* in Leipzig in Bronze ausgeführt und befindet sich vor der Fassade des Neuen Konzerthauses. Der Meister steht auf hohem Steinsockel, zu seinen Füßen sitzt die Muse der Tonkunst, links und rechts am Sockel sind musizirende Kindergruppen angebracht, die sich mit der Ausführung Mendelssohnscher Kompositionen beschäftigen. Wir bringen demnächst eine Abbildung des trefflichen Kunstwerks.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

*** *Der Osnabrücker Kaiserpokal*, für den Baron von Rothschild in Frankfurt a. M. 120000 M. geboten, hat neuerdings wieder die städtischen Kollegien Osnabrücks beschäftigt. Es war ein Schreiben des Regierungspräsidenten vom 2. Mai eingelaufen, dessen wesentlicher Inhalt nach der Osnabrücker Zeitung folgender ist: Die Entscheidung über den Kaiserbecher geht dahin, dass die Erteilung der Genehmigung zum Verkauf zur Zeit schon deshalb ausgeschlossen sei, weil ein bestimmter Kaufantrag nicht mehr vorliege. Die bloße Möglichkeit, ihn zu verkaufen, sei zu unsicher, um daraufhin im voraus die Genehmigung zu einem Veräußerungsgeschäft, dessen Verwirklichung noch ganz dahingestellt sei, auszusprechen. Die Genehmigung zum Verkauf werde daher zur Zeit versagt. Einem etwaigen Verkauf ins Ausland stehe zudem entgegen, dass es im Interesse der vaterländischen Denkmalspflege geboten sei und dem Zwecke des maßgebenden Gesetzes entspreche, zu verhüten, dass hervorragende unersetzliche Kunsterzeugnisse der deutschen Vorzeit, wie der Kaiserbecher, der Heimat verloren gehen. Diesem für die Staatsbehörde entscheidenden Gesichtspunkte gegenüber würde, so lange nicht zwingende Gründe zum Verkauf nötigen, die Rücksicht auf einen für die Stadt zu erzielenden hohen Kaufpreis nicht gleichwertig in Betracht kommen können. Angesichts dieses Bescheides hat der Magistrat beschlossen, den Beschwerdeweg einzuschlagen, welchem Beschlusse die Stadtverordneten beistimmten.

*** *Die Pflege der Denkmäler in der Provinz Brandenburg* ist von dem Provinzialausschusse in die Hand genommen worden, der zu diesem Zwecke eine Kommission von fünfzehn Mitgliedern aus dem Kreise der Provinzialverwaltung, der Geschichts- und Kunstvereine der Provinz und aus anderen Fachmännern gebildet hat. Ihre Aufgabe wird in der Erhaltung und Erforschung der vorgeschichtlichen und geschichtlichen Denkmäler bestehen. Auch soll das von R. Bergau aufgestellte Inventar der Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg fortgesetzt werden.

*** *Zur schnellen Erzielung einer schönen grünen Patina bei Bronzedenkmälern* hat der Bildhauer und Bronzewarenfabrikant Max *Fritze* in Berlin, Ritterstraße 40, nach mehr als zehnjährigen Versuchen ein Verfahren erfunden, das er, wie die

„Post“ mitteilt, an dem Schinkelbrunnen zwischen dem Hauptgebäude und dem Laboratorium im Park der technischen Hochschule zu Charlottenburg vor einigen Monaten in Anwendung gebracht hat und zwar, wie sich bis jetzt ergeben, mit bestem Erfolge. Herr Fritze überzieht die Bronzen mit einer von ihm zusammengesetzten Flüssigkeit, welche schon nach einigen Tagen einen schönen grünen Überzug auf der Bronzen erzeugt und weder durch Abspülen mit Wasser, noch durch Abreiben oder Abbürsten entfernt werden kann. Er entspricht vielmehr, sowohl in seinem Aussehen, wie in seiner Standhaftigkeit, ganz der alten Patina und wird, wie langjährige Versuche bewiesen, durch den Einfluss der Witterung stets schöner, dichter und stärker. Nicht nur Bronze, auch Messing zeigt nach Herrn Fritzes Behandlung eine schöne grüne Patina, woraus hervorgeht, dass Zink kein Hindernis für die Patinabildung ist. Herr Fritze soll demnächst einige grade in Bezug auf Patinabildung sehr hartnäckige Statuen nach seinem Verfahren behandeln.

y. *Den Autoren des Liedes „Schleswig-Holstein meerumschlungen“* soll im Jahre 1894 in Schleswig ein Denkmal errichtet werden. Der Dichter M. F. Chemnitz war Mitglied, der Komponist C. G. Bellmann Dirigent des Schleswiger Gesangvereins, der am 24. Juli 1844 das Lied zum erstenmale unter großem Jubel zur Ausführung brachte. Es hat sich zum Zwecke der Leitung dieser Angelegenheit ein Ausschuss gebildet unter dem Ehrenvorsitz des Obersten a. D. von Fürsen-Bachmann in Schleswig. Beiträge für das patriotische Unternehmen sind an den Schatzmeister *Georg Schultz* in Schleswig, Briefe an Herrn Schriftführer *Terno* ebenda, Langestraße 21 zu richten.

AUKTIONEN.

*** *Von Pariser Kunstauktionen.* Im Monat Mai fanden in Paris drei Versteigerungen hervorragender Sammlungen moderner Gemälde statt, bei denen zum Teil recht ansehnliche Preise erzielt wurden. Am 9. und 10. Mai wurde bei Georges Petit die Sammlung *Hulot* versteigert, die zusammen 506000 Frs. brachte. Die Hauptpreise sind: *Delacroix*, Ophelia 49000 Frs.; *Meissonier*, der Liebhaber von Kupferstichen, 40000 Frs.; *Troyon*, Heimkehr der Herde, 33500 Frs.; *Boucher*, Künstlerwohnung, 25000 Frs.; *Watteau*, Konzert, 22500 Frs. Auch die Versteigerung der Sammlung von Alexander *Dumas* brachte über 500000 Frs. Am höchsten wurde *Meissoniers* Maler vor der Staffelei, auf 60000 Frs. getrieben. Für *Corots* Bauern zu Pferde auf dem Lande wurden 40000 Frs., für eine nackte, weibliche Figur von Jules *Lefèbvre* 25000 Frs., für die Centauren von Eugen *Fromentin* 17500 Frs. bezahlt. Corot scheint gegenwärtig bei den Pariser Kunstliebhabern und den von ihnen beeinflussten Nordamerikanern Millet abgelöst zu haben, da auch bei der am 16. und 17. Mai erfolgten Versteigerung der Sammlung des Grafen *Daupias* für einen Waldeingang von Corot 101000 Frs. und für ein Bild desselben Künstlers Der See 85000 Frs. bezahlt wurden. Vor dem Gewitter von *Troyon* brachte 100000 Frs., Auf Recognoscirung von E. *Detaille* 28000 Frs., ein Kampf in einer Bergschlucht von *Fromentin* 26000 Frs. und Am Brunnen (Pastell) von J. F. *Millet* 25000 Frs.

W. Am 14. Juni werden in der Kunsthandlung von *C. G. Börner* mehrere kleinere Sammlungen von Kupferstichen versteigert, darunter aus dänischem und russischem Privatbesitz. In ersteren kommen auch Arbeiten dänischer Künstler vor, wie Radirungen von C. Bloch und A. Melbye. Kunstsammler vorzüglicher Blätter aller Schulen finden zur Bereicherung ihrer Mappen vielfach Gelegenheit: die Sammlung von Stichen nach Rubens Kompositionen ist reichhaltig, die Meister J. G. Wille und R. Earlom sind in der Zahl ihrer Blätter wie in der Güte derselben reich vertreten, auch Kapitalblätter moderner Meister des Grabstichels sind in vorzüglichen Abdrücken im Katalog verzeichnet. Wir machen auch auf die reiche Sammlung von Schabkunstblättern und Farbendrucken aufmerksam, die im Katalog eine besondere Abteilung bilden und viel Interessantes, auch Seltenes enthalten. Einzelne Ölgemälde, Aquarelle und Kunsthandbücher, darunter die erste Ausgabe von Dürers vier Büchern von menschlicher Proportion, 1528, beschließen den Katalog, der 812 Nummern zählt.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1892. Nr. 11.
Ueber das antik und modern Tragische. Von Ferd. Kurnberger. — Polnische Kunstvereine. Von A. Nossig.

Magazine of Art. 1892. Heft 140.
The royal academy 1892. II. — Scenic-art I. Von Herkomer. — The pupil of the eye as a factor in expression. Von Samuel Wilks. — Jules Bastien-Lepage. Von Claude Phillips. — The mystery of Holbeins Ambassadors. Von Fred. Dickes. — Cracow, and its art-treasures. Von Helen Zimmern.

Architektonische Rundschau. 1892. Lief. 10.
Taf. 49. Konkurrenzentwurf für das Rathaus zu Dortmund von Hubert Stier in Hannover. — Taf. 50. Grabmäler in der Kirche Santa Maria de' Frari zu Venedig. — Taf. 51. Villa Ufer in Landau (Pfalz). Erbaut von L. Levy in Karlsruhe. — Taf. 52. Gitterthor der Villa Ufer in Landau. Entworfen von L. Levy in Karlsruhe. — Taf. 53. Wohn- und Geschäftshaus Wilhelmstraße 44 in Berlin. Erbaut von Hohenstein & von Santen daselbst. — Taf. 54. Pavillon von der Gewerbeausstellung zu Neustadt a. d. Haardt. Erbaut von H. Berg daselbst. — Taf. 55 u. 56. Wohnhäusergruppe in der Zufahrstraße in Mannheim. Erbaut von L. Schäfer daselbst.

Mitteilungen des k. k. Österreich. Museums. 1892. Heft 4.
Schaffhausen oder Schaephuysen? Von B. Bucher. — Lessings „Orientalische Teppiche“. Von A. Riegl. — Ueber Freiheit und Gesetzmäßigkeit der kirchlichen Kunstformen. Von H. Swoboda.

Inhalt:

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und ARTHUR PABST

WIEN, Heugasse 58. — KÖLN, Kaiser-Wilhelmsring 21.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 28. 16. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

AUSSTELLUNG DER KUNSTGESCHICHTLICHEN GESELLSCHAFT IN BERLIN.

III.

Wie wir schon im ersten Artikel beiläufig bemerkt haben, hatte sich die kunsthistorische Gesellschaft das Ziel gesteckt, über den engeren Kreis des von Friedrich II. ins Leben gerufenen Kunstschaffens in Berlin und Potsdam hinaus einen Überblick über die gesamte Rokokokunst einschließlich aller gewerblichen Künste zu bieten, so weit er sich mit Hilfe der im Staats- und Berliner Privatbesitz ermöglichen lässt. Dieses Ziel ist denn auch nach und nach, da im Laufe der Ausstellung immer neue Kunstgegenstände aus Privatbesitz zur Verfügung gestellt und aufgenommen wurden, glücklich erreicht worden, wenigstens insofern, als wohl alle Zweige der Rokokokunst vertreten waren. Das Unternehmen konnte sich denn auch bald mit gutem Recht den Namen „Rokokoausstellung“ beilegen. Neben der Malerei war am reichsten, vielseitigsten und vollständigsten die Spezial- und Originalkunst des Rokoko, die Porzellanfabrikation, zur Stelle. Es scheint danach, dass gerade an Porzellanen in Berlin am meisten gesammelt wird, und wenn dieser Sammelfleiß bis jetzt auch gerade nicht blendende Prachtstücke und ungewöhnliche Seltenheiten angehäuft hat, so wird er doch augenscheinlich von einem systematischen Streben geleitet, das die einzelnen Sammler auf begrenzte Gebiete führt, auf denen noch eine gewisse Vollständigkeit zu erlangen ist. Für Pracht- und Glanznummern hat das Inventar der königlichen Schlösser gesorgt, zumeist mit reich geschmücktem Tafelgeschirr aus der Berliner Porzellanmanufaktur, aber auch mit einigen Stücken fremdländischer Herkunft, unter denen ein Satz von drei Sèvresvasen in Rose Dubarryfarbe mit figürlichen Darstellungen im Geschmack Bouchers als Seltenheit ersten Ranges nach der Gunst des heutigen Kunstmarkts auf 3- bis 400 000 Frcs. geschätzt wird, obwohl die tektonische Form der Gefäße nichts weniger als anmutig und geschmackvoll ist.

Die geschichtliche Entwicklung der Berliner Porzellanindustrie lernt man vornehmlich durch die schöne Sammlung des Geheimrats Lüders kennen, der alle seine Raritäten zur Schau gestellt hat. Die ältesten zwölf Stücke Wegeliporzellan aus der Fabrik von W. C. Wegeli, der 1750 mit Arbeitern der Höchster Fabrik nach Berlin kam, um dort die Porzellanindustrie heimisch zu machen, aber schon um 1757 von seinem Unternehmen zurücktrat, das der bekannte Kaufmann Gotzkowski übernahm, aber nur bis gegen 1764 fortführte. Die Fabrik ging dann von ihm in die Verwaltung des Staates über und nahm bald einen solchen Aufschwung, dass sie in Bezug auf die technische Qualität und den künstlerischen Geschmack ihrer Erzeugnisse mit Meißen wetteifern konnte, wenn auch ihr Absatz geringer war. Zu seiner Erhöhung griff die nationalökonomische Weisheit des großen Königs zu energischen Mitteln, von denen sich eines noch unter dem Namen „Judenporzellan“ in der Erinnerung des Volkes erhalten hat. Aber vielleicht hat gerade dieses Gewaltmittel, das natürlich der moderne Kulturmensch nicht billigen kann, dazu beigetragen, dass uns eine so große Zahl schöner, heute in höchster Schätzung stehender Porzellane aufbewahrt worden ist. Wenn

auch das „Judenporzellan“ vorzugsweise Gebrauchsgeschirr gewesen ist, so wäre ohne seine Beihilfe die vom Staate gehaltene Manufaktur vielleicht eingegangen, und wir wären am Ende um die glänzenden Früchte gekommen, die heute von der mit allen Mitteln der modernen Technik und der chemischen Wissenschaft ausgestatteten königlichen Porzellanmanufaktur alljährlich zur Reife gebracht werden.

Nächst Berlin war Meißen besonders stark, zum Teil auch durch umfangreiche Stücke, Figuren, Tafelaufsätze, Blumenvasen, Gruppen u. dergl. m. vertreten, worunter eine völlig weiße Statuette Augusts des Starken in polnischer Tracht, etwa in einem Drittel Lebensgröße, wegen der auch ohne die Mitwirkung der Farbe erreichten Lebendigkeit der Charakteristik sehr beachtenswert war. Bei der Fülle der ausgestellten Gegenstände beschränken wir uns im übrigen auf einen summarischen Überblick, indem wir die Namen Ludwigsburg, Fürstenberg, Frankenthal, Höchst, Fulda, Nymphenburg, Wien, Zürich, Venedig, Lago di Monte, Buenretiro, Chelsea und Worcester nennen. Das sind so ziemlich alle hervorragenden Fabriken des vorigen Jahrhunderts, deren Erzeugnisse, zum Teil erst dank den durch einige ausgezeichnete Monographien gegebenen Anregungen, Gegenstand des Sammlerfleißes geworden sind. In Zusammenhang damit ist auch eine Privatsammlung von Wedgwoodarbeiten zu nennen, in denen fast alle Farbenverbindungen vorhanden sind. Das schwarze Wedgwood war außerdem durch zwei Vasen von ungewöhnlicher Größe vertreten.

Der Stückzahl nach nicht viel geringer, aber dem künstlerischen und materiellen Werte nach noch glänzender stellt sich die Gruppe der Edelschmied- und Bijouteriearbeiten jeglicher Art dar, außer den großen und kleinen Schmucksachen und Nippes für den Gebrauch, Uhren, Broschen, Anhängern, Berloques, Dosen, Bonbonnièren, Riechfläschchen, Fächern mit edler Montirung, Miniaturen, Emailmalerei in kostbarer Fassung auch silbernes Topfgeschirr von zum Teil mustergültigen Formen aus dem Besitze des Herzogs von Sagan, der Grafen Pourtalès, Dönhoff und Seckendorff u. a. Zwei Prachtstücke ersten Ranges waren darunter, zwei große Dosen aus fast durchsichtigem, hellgrünem Chrysopras, angeblich schlesischer Herkunft, eine mit Brillanten auf farbigen Folien und mit Rubinen besetzt im Besitze der regierenden Kaiserin, die zweite, nur mit goldenen Arabeskenstreifen montirt, im Besitze der Kaiserin Friedrich.

An dritter Stelle sind die Möbel — Schränke, Kommoden, Uhrengehäuse und Sitzmöbel jeglicher Art — zu nennen, von denen die schönsten und kostbarsten aus Sanssouci, aus dem Privatgebrauch Friedrichs des Großen herstammen: ein Schreibtisch aus Zedernholz mit Silberbeschlag und zwei Fauteuils mit geschnitzten Gestellen aus versilbertem Holz und ein ganz mit Schildpatt bekleidetes und reich mit Goldbronze verziertes Bücherbrett mit drei Fächern. Auch die Wandteppichweberei war durch einige Prachtstücke ersten Ranges vertreten, durch eine aus sechs Stücken bestehende Folge mit Darstellungen aus der Geschichte des Don Quixote, umgeben von reichen Blumen- und Ornamentumrahmungen auf rosenfarbenem Grunde, die sich auffallend frisch in allen Farben, im Grund wie in den reichen Bordüren und den figürlichen Darstellungen erhalten haben. Man schreibt dies dem Umstande zu, dass sie lange Zeit zusammengerollt im Charlottenburger Schlosse gelegen haben, wohin sie aus Paris gekommen sind, wo sie Friedrich Wilhelm III. der Überlieferung nach angekauft hat. Es sind ihrer sechs, von denen jedoch aus Mangel an Raum in der Akademie nur fünf zur Ausstellung gelangt sind. Man findet auf ihnen die Jahreszahlen 1776 und 1778 und die Namen Audran und Cozette. Das können nur die Teppichwirker sein, die diese gewiss nicht vollständige Reihe in der Zeit von 1776—1778 nach Entwürfen gearbeitet haben, die vermutlich von Charles Antoine Coypel (1694—1752) herrühren. Sie sollen 25 an der Zahl, noch im Schlosse zu Compiègne vorhanden sein. Sechs panneauartige Savonnièreteppiche aus dem Schlosse zu Rheinsberg waren charakterische Proben dieser eigenartigen Technik, während eine Folge von französischen Gobelins mit Landschaften (etwa aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts) im Besitze des Grafen Brühl ein schönes und vornehmes Dekorationsmaterial für den Treppenaufgang und einem Teil des Korridors an den Linden abgeben.

Zum Schluss unserer Übersicht erwähnen wir noch einige plastische Kunstwerke, die den hervorragendsten Schöpfungen der Porträtbildnerei des vorigen Jahrhunderts beigezählt werden können: die Bronzebüste des Prinzen Heinrich von Preußen von *Houdon* (im Besitz der Kaiserin Friedrich) und desselben Ministers Marmorbüste Voltaires (im Besitze der Akademie der Wissenschaften) und eine Marmorbüste des Großkanzlers von Cocceji, des Bearbeiters des Corpus juris Fridericianum, die *François Gaspard Adam* im Auftrage Friedrichs des Großen begonnen hat, die aber nicht von ihm, sondern von

Sigisbert Michel vollendet worden ist. Sie wurde 1766 dem damaligen Kollegienhause, dem jetzigen Kammergericht übergeben, in dessen Besitz sie sich noch jetzt befindet. *ADOLF ROSENBERG.*

DIE JAHRESAUSSTELLUNG IM WIENER KÜNSTLERHAUSE.

(Schluss.)

Cas. Pochwalski, der in der vorjährigen Ausstellung mit seinen Polenbildern verdientes Aufsehen erregte, hat wieder zwei treffliche Bildnisse ausgestellt; von *Lenbach* sehen wir den durchgeistigten Kopf eines etwa zehnjährigen Knaben mit langem braunen Lockenhaar. Ferner brachten uns *Rumpler, L'Allemand, Griepenkerl* und besonders *J. Schmid* eine Reihe von ansprechenden Bildnissen. — In das religiöse und historische Fach zurückgreifend, ist vor allem das herrliche Marienbild von *Dagnan-Bouveret* und *Wopfners* von inniger Frömmigkeit erfülltes „Ave Maria" zu erwähnen. Von der österreichischen Künstlergemeinde hat *Jul. Payer* mit seinem für das kunsthistorische Museum bestimmten Gemälde „Nie zurück" das bedeutsamste Werk geliefert. Es ist eine Szene aus dem gefahrvollen Rückzug der Expedition, welche Payer im Vereine mit Weyprecht nach dem Franz-Josephsland unternommen hatte. Die von Weyprecht befehligte Hälfte der Mannschaft ist nach vollbrachtem Tagesmarsch ermüdet am Lagerplatz angekommen, während die anderen von Payer Geführten im Anmarsche begriffen sind. Im Hintergrunde die öde, weite Eislandschaft mit dem in Eistrümmern eingekeilten „Tegetthoff". Weyprecht liest die Bibel vor, und ermuntert die nahezu Erschöpften, in mannhafter Ausdauer ihre Rettung zu suchen. Payer hat in der Komposition und der landschaftlichen Stimmung den Moment in anschaulichster Weise geschildert und wieder ein glänzendes Zeugnis seines künstlerischen Könnens abgelegt. Das Werk ist daher in zweifacher Beziehung eine wertvolle Bereicherung der kaiserlichen Sammlung. — Feingestimmte Landschaften in vorwiegend grauen Tönen hat diesmal *J. E. Schindler* in größerer Anzahl zur Ausstellung gebracht. Es sind Bilder aus den letzten fünf Jahren seines Schaffens, in denen sich die Eigenart des Künstlers in den verschiedensten Schattirungen offenbart. Schindler ist nichts weniger als Kolorist, er geht auch Beleuchtungseffekten stets aus dem Wege, auch ist er in der Wahl seiner Motive oft recht trocken und nüchtern, aber er fesselt das Auge durch die Zartheit der jeweiligen Stimmung, die Feinheit der Zeichnung und künstlerische Abtönung der Farben. Sein vorjähriges größeres Gemälde „Pax" hat ihn in die vorderste Reihe der Stimmungslandschafter gestellt, und die heuer ausgestellten Bilder gewähren einen umfassenden Einblick in das Können des Künstlers. Ein größeres Bild „Auf der Landstraße" enthält nichts als eine langweilige, im Zickzack zwischen öden Feldern dahinziehende Pappelallee mit viel Staub und Schmutz und dazu eine recht armselige Staffage, alles graubraun im nüchtern trüben Ton; und doch interessirt uns das Motiv mehr als manch farbenbrillantes Bild, selbst Achenbachs Glanzstücke nicht ausgenommen! Als die Perlen unter den Schindlerschen Bildern sind übrigens zwei kleinere Motive aus Plankenberg, ein „Garten" und eine „Dorfpartie mit Pappelbäumen" zu verzeichnen. Die altbewährten Wiener Meister *R. Alt, Schäffer, Hoffmann, Russ,* ferner *Oncken, Darnant* und *L. H. Fischer* sind mit vorzüglichen Bildern erschienen. Bravourstücke in der Darstellung sonnenbeglänzten Wellenschlags an felsiger Brandung hat auch diesmal der talentvolle (in Rom weilende) Prager Künstler *Beneš Knüpfer* geliefert, und die Szenerie mit reizvollen Staffagen — „Tritonen kämpfen um ein Meerfräulein" und „eine Nixe lockt junge Satyrn zum Spiel in die Wellen" — belebt. Der junge Künstler hat ein ganz ungewöhnlich begnadetes Auge dafür, Lichteffekte des Seespiegels festzuhalten, und ist zugleich ein äußerst feinfühliger Zeichner; seine Malweise ist aber so realistisch modern, dass ein andermal wohl auch moderne Staffage besser am Platze wäre. Von den jüngeren aufstrebenden Talenten hat *H. Temple* mit seinem zart empfundenen Idyll „Feierabend" einen glücklichen Wurf gethan. Die schlichten ländlichen Gestalten auf sattgrüner Wiese sprechen im Dämmerlichte des Abends gar intime Herzenssachen.

C. Moll, ein Schüler Schindlers, hat auf riesengroßer Leinwand die römische Ruine von Schönbrunn gemalt; ganz mit der Palette seines Meisters, farblos grau, fast ohne Beleuchtung, in trüber, herbstlicher Stimmung; dies paßt am Ende zum Grundton des Motivs, doch wozu so viel Leinwand? Auch *Schrams* „Gloria", singende Mädchen mit Orgelbegleitung in einer Rokokokirche, hätte, da es ja denn doch nur ein Genrebild ist, in kleinerem Maßstab sein Auskommen gefunden. Doch alle Achtung vor dem Streben des Künstlers, der wiederholt gezeigt hat, dass er größere Aufgaben zu beherrschen versteht. Dies will besonders in technischer Beziehung *Leo Reiffenstein* noch immer nicht gelingen; sein Kolossalbild

„Das Gastmahl des Heliogabal“, wie die Rosenflut von der Decke auf die schwelgenden Parasiten herabfällt, hat wohl gelungene Einzelnheiten, dem Ganzen aber fehlen die sinneberauschenden Geister eines Makart. *Hirschls* „Prometheus“ lässt trotz der schönen und sorgfältigen Modellirung der Frauenleiber kühl; es sind Leichname, die in Kalkwasser herumschwimmen. Frisches Leben sprudelt uns dagegen aus *Krämers* „Mutterfreunde“ entgegen, einem köstlichen Bilde der schönen Akademie-Marietta. Schließlich dürfen die talentvollen Entwürfe *E. Veiths* für die Ausschmückung des Kunsthofes im Prager Rudolphinum, sowie die reizenden Pastelle *C. Fröschls* als Zierden der Ausstellung nicht vergessen werden. Von der Plastik fesselt uns zunächst das Grabdenkmal Anzengrubers von *Scherpe*; das Modell erscheint in seiner genrehaften Fassung im geschlossenen Raum etwas derb, dürfte aber im Freien zwischen Grün zu trefflicher Wirkung gelangen. *Dürnbergers* „Hunger“ ist eine Gruppe von ergreifender, aber nicht tendenzfreier Tragik. *Herter* erscheint uns in seiner Gruppe „Seltener Fisch“ wie ein Böcklin der Plastik. Einen kecken Wurf hat *W. Hejda* mit seinem Märtyrer gethan; der grimme Löwe, der sein Opfer niedergeworfen, dürfte dem Atelier Frémiets entwischt sein. Feines Naturstudium und vollendete Marmortechnik finden wir in der hockenden Mädchengestalt von *St. Lami* (Paris), der überflüssiger Weise vom Katalog der „erste Fehltritt“ zugeschrieben wird. Unter den zahlreichen Porträtbüsten fallen *Hellmers* Ibsen, *Kowarziks* Lewinsky, *Myslbecks* Graf Thun, sowie der idealschöne Frauenkopf von dem Berliner *Schott* auf und in der Medailleurkunst übertrifft diesmal der Pariser *L. O. Roty* mit seiner Sammlung herrlicher Gussmedaillen alles seit langer Zeit in dieser Art bei uns Gesehene. Schließlich ist noch das kleine fein empfundene Hochrelief des Pragers *Stanislav Sucharda*, eines Schülers von Myslbeck, „das Wiegenlied“ zu erwähnen, für welches der junge Künstler den Reichel-Preis erhalten hat. *J. LANGL.*

HANDZEICHNUNGEN ITALIENISCER MEISTER

in photographischen Aufnahmen von Braun & Co. in Dornach, kritisch gesichtet von Giovanni Morelli (Lermolieff).

Mitgeteilt von E. Habich.

Fortsetzung.)

Ecole Florentine, fin du XV. siècle.

55. Tête de vieillard chauve et barbu; detrois quarts tournée à gauche (Collection F. Ravaisson) . . . . Ohne Wert.

56. La Vierge vue de profil à gauche dans des nuages, soutenue par des chérubins; l'enfant Jésus sur ses genoux. (Collection Duc d'Aumale) . . . Fälschung.

Michelangelo Buonarroti.

62. Feuille d'études avec projet d'une Sainte Famille (Collection Chennevières) . . . . Echt.
63. Adam et Eve. Adam sur les genoux duquel Eve est assise, se retourne vers la gauche pour cueillir à l'arbre de vie le fruit défendu. (Collection Chennevières) . . . . Nein.
64. Etude d'homme nu tourné à droite. (Collection Armand) . . . . . Nein.
65. La Vérité. Elle est assise et se regarde dans un miroir, qu'elle tient de la main gauche. (Collection Duc d'Aumale) . . . . Bandinelli
66. Figure nue, couchée, avec quelques études pour les jambes et les pieds de la même figure. (Collection Malcolm) . . . . Nein.
67. Résurrection du Christ. Le Christ prend son essor, le bras droit levé en l'air, tenant une bannière à peine indiquée. (Coll. Malcolm) . Echt.
68. Etude préliminaire pour la figure d'Aman du plafond de la chapelle Sixtine. (Collection Malcolm) . . Nein.
69. Flagellation du Christ. (Collection Malcolm) . . . . Nein.
71. Chute de Phaéton (Collect. Malcolm) Echt.
73. Etude d'homme nu, vu de face, marchant vers le spectateur. (Collection Gatteaux) . . . . Echt.

Fra Bartolommeo della Porta.

76. L'annonciation. La Vierge assise s'incline devant l'ange Gabriel; à gauche une figure de femme drapée, debout (à l'école des Beaux-Arts) . Fälschung.
77. Un homme debout, armé d'une épée, chasse devant lui un groupe de douze figures. (Collection duc d'Aumale) . Echt.
78. Saint Joseph debout au pied d'un piédestal sur lequel la Vierge tenant l'enfant Jésus est assise. Un ange sur la marche inférieure, jouant de la mandoline. (Collection Duc d'Aumale) . . . . Echt.
81. Le Christ sur un piédestal, bénissant, avec des anges au-dessous. (Collection Malcolm) . . . . Echt.
82. Le Christ ressuscité, assis sur le sépulcre. Au bas le globe terrestre et quatre anges placés de chaque côté de la composition. (Collect. Malcolm) Echt.

Andrea del Sarto.

86. Portrait de femme assise, tenant un livre de la main gauche. (Collect. Duc d'Aumale) . . . . Puligo

87. Tête de jeune femme (probablement Lucrezia Fede) vue de trois quarts à gauche. (Collection à l'école des Beaux-Arts) . . . . Echt.

Giovanni Santi.

93. La résurrection. Le Christ est debout sur un sépulcre ouvert. Quatre soldats romains endormis sont groupés autour de la tombe. Dans le fond un paysage. (Collection Malcolm) . . . . Roh.

Perugino.

96. Deux figures debout, l'une à gauche: un jeune homme, l'autre à droite: un vieillard. (Collection Malcolm) Kopie.
98. Mariage de la Vierge, groupe de trois figures. (Collection Malcolm) . . Nein.
99. Tête de vieillard vu de profil, tourné vers la droite. (Collection Duc d'Aumale) . . . . Nein.
100. Deux figures d'hommes debout. L'un tire de l'arc . . . . . . Echt, aber nicht schön.
101. Deux enfants se dirigeant vers la gauche. À droite enfant assis. (Collection Duc d'Aumale) . . Scheint echt zu sein.
102. Saint debout, la main droite sur la poitrine, la main gauche tendue en avant. (Collection Duc d'Aumale) Nein. Ist Lo Spagna.
103. Le Père Eternel assis sur des nuages, tient un globe dans sa main. Un chérubin de chaque côté. (Collect. Malcolm) . . . . Echt 1499—1500.
104. Tête de vieillard à longue barbe vu presque de face à gauche, coiffé d'une sorte de turban (à Mr. Albert Goupil) . . . . Nein.

Pintoricchio.

105. Six figures de docteurs assis; huit autres figures debout derrière eux. (Collection Malcolm) . . . . . Kopie.

Raffael Sanzio.

106. Etude de deux jeunes bergers nus, debout. (Collect. Chennevières) . Echt.
107. La fuite de Loth. Loth tient ses deux filles par la main et les entraîne vers la gauche. Derrière eux, la femme de Loth se retourne. (Collect. Armand) . . . . Nein. Perin del Vaga.
108. Femme agenouillée, les mains jointes, la tête tournée vers le ciel. A gauche tête d'homme. (Collection Duc d'Aumale) . . . . Fälschung.
109. Quatre figures d'homme nus en diverses attitudes. (Collection Duc d'Aumale) . . . . Durchpausung; Original Collection Morelli.
110. Etude de trois figures d'Heures jetant des fleurs, pour la composition du festin des dieux, au plafond de la Farnesine. (Collect. Duc d'Aumale) Giulio Romano. Verwischt.
111. Première pensée de la Dispute du Saint Sacrement. Composition de vingt figures, représentant les docteurs et les pères de l'Eglise. (Collect. Duc d'Aumale) . . . . Schule.
113. Groupe composé de quatre figures drapées; la Vierge évanouie et soutenue par trois saintes femmes. (Collection Malcolm) . . . . . Durchpausung.
115. Moine tenant de ses deux mains un livre dans lequel il lit. (Collection Duc d'Aumale) . . . . Durchpausung.
116. Tête de Vierge, vue presque de face, le regard baissé, couverte d'un voile. (Collection Malcolm) . . . . . Echt.
117. Etude pour une tête d'apôtre de la transfiguration; celle de l'apôtre âgé, dans la partie gauche de la composition. (Collection Malcolm) . . Echt.

(Fortsetzung folgt.)

TODESFÄLLE.

⊙ *Der französische Bildhauer Jean Bonnassieux*, ein Schüler von Dumont, der sich besonders durch mythologische und religiöse Bildwerke bekannt gemacht hat, ist am 4. Juni im Alter von 81 Jahren in Paris gestorben.

* *Paul Neff*, der bekannte Stuttgarter Verlagsbuchhändler, in dessen Besitz u. a. vor einigen Jahren die kunstgeschichtlichen Hauptwerke aus dem Verlage der Firma Ebner & Seubert, die Werke von Kugler und Lübke, dann auch Schnaase's großes Geschichtswerk (aus dem Verlage von Buddeus in Düsseldorf) übergegangen waren, ist am 1. Juni im 52. Lebensjahre an Herzlähmung verschieden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

-s. *Magdeburg.* Die Ausstellung des hiesigen Kunstvereins, welche am Abend des zweiten Pfingstfeiertags geschlossen worden ist, hat in diesem Jahre fast unüberwindliche Schwierigkeiten gemacht. Nachdem im Frühling des verflossenen Jahres kurz vor Eröffnung der Ausstellung der schöne lichterfüllte Saal oberhalb der Archivräume und des Domkreuzgangs durch eine Feuersbrunst zerstört worden war, fehlte es trotz der zahlreichen, den Vergnügungen gewidmeten Sälen doch an einem geeigneten Raume, in welchem eine größere Anzahl von Kunstwerken ausgestellt und mit Genuss betrachtet werden könnte, und mit verdoppeltem Verlangen erklangen die oft gehörten, bis jetzt nicht erfüllten Wünsche für den Bau eines Museumsgebäudes mit entsprechenden Ausstellungsräumlichkeiten. Wenig gefehlt hat es und die Ausstellung hätte in Ermangelung eines Raumes nicht abgehalten werden können. Doch wurde durch die Rührigkeit des Vorstandes und das Entgegenkommen des Magistrats schließlich das Foyer des Stadttheaters für die Ausstellung zur Verfügung gestellt und durch Einfügung von Querwänden seinem vorübergehenden Zwecke dienstbar gemacht. Der Besuch der Ausstellung war anfangs schwach, wozu die unerträgliche Hitze ihren Teil mit beigetragen haben mag, in der letzten Woche dagegen recht zahlreich; auch hatte sie den Erfolg, dass gegen 40 neue Mitglieder dem Vereine beigetreten sind. Da die Beschränktheit des Raumes eine gleichzeitige Vorführung sämtlicher Bilder verbot, so musste häufig gewechselt werden. Es war daher ein wiederholter Besuch nötig, um sich von dem Dargebotenen

ein vollständiges Bild machen zu können. Mit zwei köstlichen Gemälden von *Andreas Achenbach* möge der Anfang gemacht werden, beide schon in den siebziger Jahren gemalt; eine Sturmflut bei Ostende mit ihrem über den Deich hereinbrechenden Wassergischt und den durch den Sturm und heranrollende Wogen sich kämpfenden überraschten Einwohnern; ein ausfahrender Dampfer, vom Qualm der frisch aufgeschütteten Kohlen halb verhüllt, auf hocherregter durchsichtiger See. *Oswald Achenbach* führt in feinem Stimmungsbild den letzten Kampf des scheidenden Tages mit der Nacht am Golfe zu Neapel vor. *Vautier* ist durch ein vorzüglich durchgeführtes Bild vertreten: ein in der Badewanne vergessener Kleiner schreit aus vollem Halse nach der in Haushaltungsgeschäften abgerufenen Mutter, teilnahmsvoll blickt eine alte verständige Ziege auf den Schreihals. *E. Grützner* zeigt uns wieder einen seiner urbehaglichen, weinfrohen alten Franziskaner mit Kanne und vollem Glase liebäugelnd, bis in die feinsten Details und die kleinste Runzel und Falte mit beispielloser Liebe durchgeführt. Ein kleines Kabinettsbild ist *Hugo Kauffmanns* Spaßmacher und ebenso der Besuch bei den Großeltern von *Otto Kirberg*, an den Altmeister Jordan erinnernd. Die prachtvollen mächtigen Cypressen der Villa d'Este von *E. Kanoldt* in Karlsruhe mit der breiten Freitreppe hätten der Mönchstaffage nicht bedurft. Köstlichen Waldfrieden atmen mehrere treffliche Bilder von *J. Monien* in Königsberg; auch *Müller-Kurzwelly* in Berlin ist mit einer Herbststimmung im Ilsethal, am Bollwerk und Meeresstille sehr gut vertreten. *A. Normann* und *Eckenbrecher* in Berlin, *Karl Oesterley* in Blankenese und *A. Rasmussen* in Düsseldorf führen uns in die ernste Schönheit der norwegischen Fjorde. Mit Geschick hat Frau *Olga Hartnack* das schwierige Problem der rotglühenden Mitternachtssonne zu lösen verstanden. Von feiner Durchführung ist eine stille Mondnacht von *Karl Heilmayer* in München. In hervorragender Weise fesseln 32 treffliche landschaftliche und architektonische Studien des verstorbenen *E. Schulz-Briesen* in Düsseldorf, welche er teils in Rothenburg a/T., teils in Betzingen gemalt hat und die in ihrer überaus feinen Naturbeobachtung ihresgleichen suchen. *Theodor Rocholl* in Düsseldorf hat diesmal nicht eine seiner lebensvollen Schlachtenepisoden, sondern eine Germanenwanderung ausgestellt. Die Schlachtenmalerei ist nur durch *H. Breling* in Schleißheim vertreten, welcher einen preußischen Trupp darstellt, der bei Beaune la Rolande sich gegen die Kugeln der Feinde durch Barrikaden zu decken sucht, von packender Lebenswahrheit und trefflicher Komposition. Die Verbindung für historische Kunst hat *Wilhelm Raeubers* Tod König Gustav Adolfs bei Lützen dargeliehen. Die fleißigen Bilder von *F. C. Mayer* in München, der Ph. Kraftsche Hof in Nürnberg und die Erklärung der Reformation in Braunschweig durch den Bürgermeister Bugenhagen, sind mit einer minutiösen Detaillirung gemalt, welche ohne die Hilfe der Lupe gar nicht zu ermöglichen ist. Das sonnige und farbenfrische Bild einer römischen Tänzerin beim Gelage von *Albert Tschautsch* in Berlin ist in seinem antiquarischen Beiwerk sichtlich von Alma Tadema etwas beeinflusst. *Hans Dahl* in Berlin zeigt uns gewohntermaßen seine frischen lachenden Mädchengestalten aus Norwegen und die bewegte durchsichtige See. Die kranke Mutter, liebevoll ihr Kind betrachtend, von *Hermann Arnold* in Weimar ist ein ansprechendes Kunstwerk. *Ferd. Brütt* in Düsseldorf führt uns in das Gewirr des Bahnhofs mit den durcheinander hastenden Reisenden, ein treffliches Bild voll Lebens in den so verschiedenen Typen und mit manchem tief ergreifenden Zug, durch welchen das in schroffen Gegensätzen sich bewegende Wechselspiel des Lebens zum Ausdrucke kommt. Von köstlichem Humor sind die Hauskollekte und die Geduldprobe von *Georg Knorr* in Königsberg, auch zwei flotte Aquarelle von *Ferd. Leehe*. *Max Reutel* in München hat namentlich in seiner Geld zählenden Alten und dessen Pendant, einem vergnügt schmunzelnden Alten, einen guten Griff gethan. *Hugo Vogel* in dem Bilde seines Töchterchens ein flottes Meisterwerk geliefert; weniger erfreulich aber ist sein zweites Bild, ein Arbeiter, der sein Kind auf dem Arm hält, trefflich in den Köpfen, aber ohne alle Luftperspektive und roh im Beiwerk. Frische Waldbilder in der vollen Pracht des Frühlings oder dem Duft und Farbenzauber des Herbstes sind von *Ferd. König* in München, *H. Böhmer*, *G. Koken*, *G. Pflugradt*, *Hermann Pohle*, *Ph. Röth*, *C. Schultze*, *Jos. Wenglein*. Eine hervorragende Leistung ist das Hünengrab am Ostseestrand von *Fr. Preller* in Dresden; ferner nennen wir die duftigen Bilder von *H. Pohle* in Düsseldorf und von *H. Herrmanns* und *Adolf Schweitzer* daselbst. Das Tiergenre ist durch eine Harzlandschaft mit Hochwild am dampfenden Herbstmorgen von *Chr. Kröner* in Düsseldorf, Schafe auf der Weide von *A. Braith* in München und dessen Kühe, *Louis Fay's* in Düsseldorf (Pferde auf der Weide), die Hochalpennatur durch *O. v. Kamcke* in Berlin trefflich vertreten. Von der Hellmalerei sind wenige Proben vorhanden. Die Kaufthätigkeit war eine außerordentlich rege. Sowohl von der Stadt, als auch dem Kunstverein und seitens verschiedener Privatpersonen sind zahlreiche und wertvolle Ankäufe gemacht worden, welche auf die Beschickung der nächstjährigen Ausstellung wohl nicht ohne Einfluss sein werden.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

⊙ *Die Beschlussfassung des Vereins Berliner Künstler* über die Vorschläge für die neue Einrichtung der großen Kunstausstellungen, die von der vereinigten Kommission der Akademie und des Vereins gemacht worden sind, ist auf den 18. Juni verschoben worden.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

Aus *Frankfurt a. M.* schreibt uns ein „alter Kunstfreund" folgendes: „*Die Widersacher sind verstummt*, seit wir die Erwerbungen für unsere Galerie selbständig, ohne jeden Beirat der Kunstgelehrten und Künstler bewerkstelligen, seit wir nur noch auf das Urteil unserer Freunde hören, die alle die sind, deren Weisheit und Sachkenntnis mit der unsern auf gleicher Stufe steht", so ohngefähr mochte die löbl. Verwaltung des *Städelschen Kunstinstituts* denken, da ihre neuesten Acquisitionen ohne jeden ernstlichen Widerspruch geblieben sind. Dennoch kann ich nicht umhin, mindestens dem Ankaufe des *Knausschen* Bildes einige Worte zu widmen. Wenn ein junger Gelehrter, der vordem nur in Deutschland lebte, sich zur Ausbildung seiner Kenntnisse in der französischen Sprache nach Paris begiebt, um dort diesen Zweck zu erreichen, so ist es unzweifelhaft, dass sich ihm viele Schwierigkeiten in den Weg stellen, bis er das fremde Idiom, was ohnehin nicht vielen gelingt, ganz zu beherrschen im stande ist. Es wäre daher unvorsichtig von einem solchen jungen Gelehrten, selbst wenn er in seiner Muttersprache schon Anerkennenswertes geleistet hat, sich allzufrühe mit Publikationen in dieser fremden Sprache zu befassen. Etwa einseitiges, unverstandenes Nachtreten in die Fußtapfen von ihm verehrter französischer Autoren dürfte das dürftige Resultat seiner Bemühungen sein. Ähnlich ist es mit der Kunst. Knaus war ein hervorragender Zögling der Düsseldorfer Maler-

schule, und als es ihn nach Paris zog, um dort von französischen Malern zu profitiren, hatte er schon durch recht anerkennenswerte künstlerische Leistungen seinen Ruf begründet. Es konnte nicht fehlen, dass Werke von Rousseau, Dupré, Diaz und andern französischen Künstlern nicht ohne Eindruck auf ihn blieben, ja Lust zur Nacheiferung in ihm erweckten, und unter diesen Einwirkungen entstand als eines seiner erster Pariser Erzeugnisse das vom Städelschen Museum angekaufte Gemälde. Nur einige Figuren, namentlich die des gestrengen Vertreters der hohen Obrigkeit, sind direkte Ergebnisse des Knausschen Talentes, denen man, selbst in seinen späteren Pariser Bildern, so gerne wieder begegnet; alles übrige atmet fremde, nicht anheimelnde Luft und viel unverdaute Nachempfindungen. War es nun ratsam, ein solches Werk von Knaus, zu so hohem Preise (42000 M.!) für das Städelsche Institut, das mit seinen Mitteln zu rechnen hat, zu erwerben? Ja, sagt ohne Zweifel, im Vollgefühle ihrer Weisheit, die Administration dieser Anstalt und mit ihr wohl auch im Einklang die eingangs erwähnten Freunde; vielleicht zollen auch manche ruhmessüchtige Künstler ihren Beifall, in der Hoffnung, dass nach solchen, den Anforderungen der Kunst wenig zusagenden Ankäufen auch dem Eintritt ihrer Werke nicht allzu lange mehr die Pforten des Städelschen Heiligtums verschlossen bleiben können. Doch das genügt nicht, wenn man den Ruf unserer Sammlungen hoch halten will. Im Hinblick jedoch auf die Unmöglichkeit, dem Gebaren der Administration irgend einen Damm entgegenzusetzen, sinkt das Interesse an dieser so schön gedachten Stiftung mehr und mehr und mit völligem Gleichmut empfindet man die verständnis- und fast nutzlose Verwendung des durch die Zeitverhältnisse ohnehin minderwertigen Vermögens der Anstalt und den daraus entstehenden Stillstand der Entwicklung ihrer Sammlungen.

Krakau. Der Bau des neuen Theaters schreitet unter der Leitung des Baumeisters Prof. Zawiejski energisch vorwärts und es ist nicht ausgeschlossen, dass noch zu Ende des laufenden Jahres die Eröffnung des neuen Thaliatempels in Krakau stattfinden wird. Aus Anlass des Baues entwickelte sich in den hiesigen Tagesblättern ein eigentümlicher Kampf über den Platz um das Theater, welcher von dem alten Hospitalgebäude der heiligen Geistkirche umgeben war. Für die Kunstgeschichte waren die in Wegfall befindlichen Mauern des in verschiedenen Jahrhunderten zusammengefügten Bauobjektes von nur ganz untergeordnetem Belange; dafür haben sie eine lokale Bedeutung, und eine Wiederherstellung des halbzerfallenen Baues wäre von dem Gesichtspunkte aus für angezeigt zu erklären. Sobald jedoch das Stadtverordnetenkollegium den eng angrenzenden Platz für den Bau des Theaters auserkoren hatte, wurde hiemit das entscheidende Wort auch darüber gesprochen. Die Belassung des Gebäudes, welches knapp mit einer Ecke an das neue Theater anstoßen und die eine Seite verstellen würde, ist für jeden Parteilosen unmöglich gewesen, — notgedrungenerweise musste der alte Bau weggeräumt werden. Im letzten Augenblicke, schon beim Niederreißen der alten Trümmer, hat noch der Meister Jan Matejko, den Versuch gemacht, die Überreste vor der Zerstörung zu retten, und hat an die Gemeinde die Bitte gestellt, man möge sie ihm schenken, damit er sie restaurire und sich ein entsprechendes Atelier errichten könnte. Es war nur natürlich und konsequent, dass die Gemeinde dies in der höflichsten Weise refüsirte; der sich aber in einem krankhaften Zustande befindende Meister, erbost über den abfälligen Bescheid, brach in einer rücksichts- und schrankenlosen Weise gegen den Gemeinderat aus und sendete an ihn ein Schreiben, welches das ganze Grollen und den Hochmut der überreizten Natur zum Ausdrucke gebracht und aus der alten Rumpelkammer der Nationalgebrechen das berühmte liberum veto, welches der Meister selbst so genial illustrirt und charakterisirt, hervorgeholt hat. — In der Kathedrale wird jetzt an der Sigismundskapelle, dem Werke des Bartolomeo Berecci aus dem Jahre 1518, eifrig gearbeitet; die Restauration führt der Prof. Odrzywolski, welcher auch den Entwurf zur Restaurirung der ganzen Kirche angefertigt hat. Die Renovirung der Marienkirche, über welche wir an dieser Stelle berichtet haben (Kunstchronik N. F. I 527), ist in ihrer zweiten Hälfte d. i. dem Hauptschiffe und dem Seitenschiffe weniger glücklich ausgefallen. Die Polychromie der Wandflächen spiegelt den ganzen kränklichen Zustand des Restaurators wider, den schönsten Gedanken gesellen sich die gröbsten Verstöße gegen die Farbenharmonie zu. *L.*

AUKTIONEN.

Berliner Kupferstichauktion. Die Firma *Amsler & Ruthardt* versteigert am 27. Juni und folgende Tage die erste Abteilung der sehr reichhaltigen Kupferstichsammlung aus dem Nachlasse des Herrn *L. Heinr. Storck* in Bremen. Sie besteht aus französischen Porträtstichen, englischen und niederländischen Schabkunstblättern, Farbendrucken, Historienblättern, Karikaturen und Sportblättern aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Die Auktion ist in mehrerer Beziehung von großem Interesse; vor allem wegen der großen Zahl schöner Kupferstiche in Farben, wegen der vielen seltenen Porträts und wegen der großen Auswahl von historisch und kulturgeschichtlich wichtigen Blättern. Von der ersten Abteilung, welche meist Porträtstiche umfasst (1386 Nummern), erwähnen wir die Namen Chodowiecki, Drevet, Edelinck, Falck, Hogarth, Houbraken, Lancret, Masson, Morin, Nanteuil, G. F. Schmidt, Strange, Suyderhoef, Corn. Visscher, J. G. Wille; von den Schabkunstblättern (über 300 Nummern) P. M. Alix, Earlom, Valentin Green, Mac Ardell, William Pether, Wallerant Vaillant. Der Rest, Sportblätter, Karikaturen und Trachtenbilder, besteht aus ca. 160 Nummern.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1892. Nr. 12.
VI. Internationale Kunstausstellung in München. Von Hans Peters. — Italienische Maler in Rom. Von H. von Preuschen. — Musik- und Theaterausstellung II. — Adalbert Gerson. Von A. Nossig. — Ueber das antik und modern Tragische. Von Ferd. Kürnberger. — Die Berliner akademische Ausstellung. Von F. Hermann (Meissner).

Bayerische Gewerbezeitung. 1892. Nr. 9 u. 10.
Bayerns bedeutendste Werkstätten und Kunstanstalten. — Bayerisches Gewerbemuseum. — Verband bayerischer Gewerbevereine. Aus dem Gewerbeleben.

Die Kunst für Alle. 1892. Heft 17.
Die Münchener internationale Ausstellung. Von Fr. Pecht. — Die zweite schweizerische nationale Kunstausstellung. Von B. von Tscherner.

Zeitschrift d. bayer. Kunstgewerbevereins. 1892. Heft 5 6.
Die kirchliche Kunst in geschichtlicher Übersicht. Von Jakob von Falke. — Aus den Vierlanden von C. Schlotke. — Die Kirche zu Ottobeuren, eine Perle des Rokoko. — Die italienische Nationalausstellung in Palermo. — Taf. 14. Gewölbedekoration aus der Klosterkirche zu Ottobeuren. — Taf. 15. Gotische Kredenz. — Taf. 16. Wohnzimmereinrichtung. — Taf. 17. Alte italienische und französische Büchereinbände. — Taf. 18 u. 19. Fayence-Öfen.

Gazette des Beaux-Arts. 1892. Lief. 420.
Les Salons de 1892. I. — La peinture. Von E. Pottier. — Le musée des antiques à Vienne. II. Von S. Reinach. — La décoration théatrale à la cour de Louis XIV. Von G. Bapst. — Sculptures foréziennes de la Renaissance. I. Von F. Thiollier. — La réorganisation des musées florentins. I. — Le musée de Sant' Apollonia. Von A. Pératé.

Art Journal. 1892. Juni.
The private art collections of London. Von J. F. Boyes. — In C-P-Raina. I. The Prairie. Von Norman Garstin. — Some english shrines. Von Vernon Blackburn. — R. Throne Waite, R. W. S. Von R. Jope-Slade. — The summer exhibition at home and abroad. Von Claude Phillips.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN — KÖLN

Heugasse 58. — Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 29. 23. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von **Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse** u. s. w. an.

AUSSTELLUNG DES ARCHITEKTEN-VEREINS IN DÜSSELDORF.

Vor etwa anderthalb Jahren traten die hiesigen Architekten zu einem „Düsseldorfer Architektenverein" zusammen und wählten zu ihrem Vorsitzenden den Direktor der Kunstgewerbeschule und Architekten Professor *Herrman Stiller*. Der Verein bezweckt die Wahrung und Förderung der fachlichen Interessen im Hinblick auf die großartige bauliche Entwicklung der Stadt. Binnen weniger Jahre sind bei der jährlich um 10 000 Seelen wachsenden Bevölkerung ganze Stadtviertel entstanden. Überall bestrebt man sich, in den Häusern schöne und originelle architektonische Ideen zum Ausdruck zu bringen. Der Reichtum der Stadt sucht dieselbe auch in ein schönes Gewand zu kleiden, und somit ist ein breites und dankbares Feld für die Thätigkeit der Architekten geschaffen. Jetzt zum erstenmal tritt der Verein mit einer Gesamtausstellung von architektonischen Entwürfen und Skizzen an die Öffentlichkeit. Dieselben sind in den beiden oberen Schulteschen Räumen aufgestellt und umfassen Pläne von ausgeführten Bauten (Kirchen, Schlössern, Wohnhäusern), Konkurrenzentwürfe und Reiseskizzen und Aufnahmen.

Die eine Schmalwand des größeren Raumes gehört dem Vorsitzenden Professor *H. Stiller*. Zu oberst hängen die Entwürfe für das Kaiser Wilhelmdenkmal der Rheinprovinz, das bei der Konkurrenz angekauft wurde und zu den vornehmsten Erscheinungen derselben gehörte. Es liegt der schöne Gedanke zu Grunde, die Insel Grafenwerth mit ihrer herrlichen Umrahmung des Siebengebirges zu einem rheinischen Festplatz umzugestalten. Vor einer in den idealen Formen der Florentiner Renaissance gebauten Halle steht das Reiterstandbild, den Rand des Festplatzes bespült der Rhein, während der übrige Teil der Insel in einen Park umgewandelt ist. — In maßvollen Barockformen bewegt sich desselben Künstlers Entwurf zu einem Kaiser Wilhelmdenkmal in Berlin auf dem Opernhausplatz. Hier galt es zwischen den verschiedenen architektonischen Formen des Palais, der Bibliothek und des Opernhauses zu vermitteln. Das Denkmal selbst besteht aus einer auch nach hinten nur in der Mitte geschlossenen Halle, vor der sich das Reiterstandbild erhebt. — Im Jahre 1878, als Stiller eben aus Italien zurückkehrte, baute er das Reichsjustizamt in Berlin in der Vossstraße. Ein Stück der Fassade haben wir hier im Gipsmodell. Die italienischen Renaissanceformen sind fein und rein nachempfunden, Florentiner Kraft vereinigt sich mit venezianischer Zierlichkeit. — In verschiedenen Kampagnen hat Stiller an den Aufnahmen in Pergamon mitgearbeitet und sich namentlich das Trajaneum ersehen. Eine Anzahl Blätter aus der demnächst erscheinenden Publikation sind hier ausgestellt. Alle sind mit der größten wissenschaftlichen Genauigkeit und mit dankenswerter Klarheit und in künstlerischer Ausführung gezeichnet. Besonders schön ist die Reproduktion einer mühsamen Federzeichnung, welche die Rekonstruktion der ganzen Akropolis zeigt. — Im Bau der Düsseldorfer Wohnhäuser ragt die Firma *Tüshaus & von Abbema* hervor. Ganze Straßen, wie die Blumenstraße und die Verlängerung der Gartenstraße, Teile der Schadowstraße, sind von diesen Architekten erbaut worden; sie hatten dabei den

Vorteil, diese Häusergruppen als ein Ganzes komponiren zu können. Sie haben zuerst das niederländische Element in die Düsseldorfer Architektur eingeführt, Ziegelbau mit Hausteineinfassung. Freilich ist dabei Eintönigkeit nicht ganz vermieden, und es ist nicht immer gelungen, die Häusergruppen einheitlich und groß wirkend zu gestalten. Jedem Rheinreisenden ist die große, etwas protzige Drachenburg bekannt, welche auf der Vorhöhe zum Drachenfels sich erhebt. Auch sie ist von diesen Architekten gebaut worden. Im Stil ganz ähnlich ist ihr Stammschloss des Grafen Nikolaus Esterhazy bei Totis in Ungarn. Der gotische Stil, der das Grundelement bildet, widerspricht von vornherein einer so weitläufigen Anlage. Diese Formen, in wesentlicher Anlehnung an die französische Gotik, sind mit romanischen Elementen vermischt. Auch in ihren Kirchenbauten lieben diese Architekten eine Stilmischung von Romanischem und Gotischem, wobei die inneren Verhältnisse dieser Stile öfters sich einander geradezu austauschen. Der Entwurf zu einer gotischen Pfarrkirche in München hat eine romanische Vierungskuppel, welche entgegen den romanischen Gesetzen nur eine untergeordnete Rolle in der baulichen Komposition spielt, während das Gotische außerordentlich schwer behandelt ist. Die ziemlich rein romanischen Formen in dem Entwurf zu einem Neubau der katholischen Kirche auf dem Kirchplatz zu Düsseldorf weisen schlankere Verhältnisse auf, als ihnen von Hause aus eigentümlich ist. Die ausgeführte Marienkirche in Elberfeld lehnt sich strenger an das Romanische an, es fehlt aber das feine organische Abwägen aller einzelnen Teile unter einander. Sehr interessant ist der Entwurf zu einer Kirche an der Bilker- und Neußer Straße mit einem dreieckigen Grundriss; es sind sehr feinsinnig gewissermaßen drei Kirchen durcheinander gesteckt. Als Kirchenbaumeister tritt uns auch *J. Kleesattel* entgegen mit viel mehr organischem Stilgefühl. Von der vor einigen Jahren ausgeführten gotischen Kirche zu Viersen ist leider nur eine große perspektivische Ansicht ausgestellt. Es wäre sehr interessant, auch die Risse dieses Bauwerks zu sehen. Besonders reizvoll ist an dem Turm die Überführung aus dem Viereck ins Achteck. Dieselbe Lösung finden wir an der im Bau begriffenen Sankt Johanneskirche zu Krefeld. Auf einem klaren Grundriss erhebt sich der Bau einfach und sehr lebendig, der Chor ist reich und interessant entwickelt, das Ganze in eleganten, fein abgewogenen Verhältnissen. Die Risse sind zeichnerisch vortrefflich behandelt. Von demselben Baumeister ist noch eine Reihe kleinerer architektonischer Sachen, unter anderen zwei Kriegerdenkmäler, ein Friedhofskreuz, ein Zeitungskiosk. — *C. Engel* bringt eine romanische und eine gotische Kirche. — Die Mitte der Hauptwand nehmen die interessanten Arbeiten der Architektenfirma *Jacobs & Wehling* ein. Diese Künstler haben eine hervorragende dekorative Begabung, welche ihnen höchst originelle Leistungen eingiebt. In dem Wettbewerb um das Kaiser Wilhelmdenkmal für die Rheinprovinz gewannen sie den ersten Preis mit ihrer Nischenarchitektur an der Wand des Drachenfels. Ganz eigenartig ist der Entwurf des Kaiser Wilhelmmuseums für Krefeld komponirt mit einer seitlichen Turmanlage, welche jedoch besser angebracht wäre bei einem Eckhause als bei einem in der Mitte eines freien Platzes stehenden Gebäude. Zu Grunde gelegt sind Renaissance- und Barockformen, aber ganz originell behandelt. Von den beiden Entwürfen zu einem Kriegerdenkmal für Düsseldorf fesselt besonders der eine, der auf einem pylonenartigen Unterbau einen Kampf um die Fahne darstellt, eine stürmisch bewegte Gruppe mit äußerst lebhafter, aber doch groß wirkender Silhouette. Der Entwurf mit der Säule, welche oben ein Gebälkstück trägt, ist weniger glücklich. Sehr originell sind auch die Entwürfe zu Wohnhäusern an der Bismarck- und Kaiser-Wilhelmstraße, verschiedene Stilelemente sind mit kräftiger künstlerischer Gestaltungskraft verarbeitet. In vornehmen, mehr hergebrachten Formen hält sich die Renaissancefassade für das Gebäude der Düsseldorfer allgemeinen Versicherungsgesellschaft für See-, Fluss- und Landtransport. In angenehmer Erinnerung steht noch die Triumphpforte dieser Architekten am Ratinger Thor bei der Anwesenheit des jetzigen Kaisers mit ihrem dekorativen festlich-lustigen Aufbau. Auch die sehr hübsche Dekoration der Schulteschen Räume, in welchen sich die Ausstellung befindet, rührt von diesen begabten Architekten her. Eine ganze Reihe ähnlicher Entwürfe beweist das Talent derselben für Innenausstattung. — Regierungsbaumeister *Wilhelm Schleicher* bringt einen Entwurf zum Wiederaufbau der Stolberger Burgruine und Skizzen zur Innenausstattung derselben. Es ist ein einfacher, unregelmäßiger, mittelalterlicher Bau. Sein Entwurf zum Kaiser Wilhelmdenkmal für Berlin würde mit seiner dorischen Säulenfassade den ganzen herrlichen Barockbau des Schlosses verdeckt haben. Eine Villa in Wiesbaden ist augenblicklich im Bau begriffen. — *H. Riffart* bringt Entwürfe zu einem Reichstaggebäude für Ber-

lin und einer Börse für Frankfurt a. M., es sind die berlinisch-griechischen Formen der fünfziger Jahre. Außerdem sind von demselben viele Reiseskizzen, namentlich aus Italien und dem Orient ausgestellt. — *Peter Paul Fuchs* stellt schöne Häuserfassaden und die Ansicht einer edel gedachten Villa in Herford aus. — *Franz Deckers* und *Karl Hecker* haben das Hotel auf dem Petersberge gebaut und thun sich durch eine sehr geschmackvolle Villa in Barmen hervor. — Von *Boldt & Frings* rührt die prächtige Fassade des Hauses Cramer in der Hofgartenstraße her. — *Woker & Sohn* haben die neue Villa bei der Fahnenburg gebaut, welche deutsche Renaissanceformen höchst originell verwertet. Auch die hübsche Fassade des Deutschen Hauses in der Nähe des neuen Bahnhofes ist von diesen Architekten. — Unter den fein gegliederten Häuserfassaden von *Otto van Els* zeichnet sich namentlich die für das Haus Andreas Achenbachs an der Grafenberger Chaussee aus, namentlich durch die reizvolle Lösung des Balkons. — Von *A. Peters* und *E. Röting* rühren Wohnhäuser und Villen her. — *Klein & Dörschel* haben Entwürfe für Museen in Krefeld und Flensburg. —

Der Rundgang durch die Ausstellung lässt ein rühriges künstlerisches Schaffen erkennen, das sich an den zahlreich gestellten Aufgaben heranzubilden strebt. Möge dem Verein ein ferneres Gedeihen beschieden sein, das dem glücklichen Anfang entspricht!

Düsseldorf. *—nn.*

DIE AKADEMISCHE KUNSTAUSSTELLUNG IN BERLIN.

II.

Die auch in diesem Jahre wieder durch eine Reihe tüchtiger Werke bekundete Überlegenheit der deutschen Plastik über die Malerei giebt uns den willkommenen Anlass, einige der eigenartigsten und hervorragendsten dieser Schöpfungen den Lesern in der „Zeitschrift“ in Abbildungen vorzuführen, die ein tüchtiger Maler und Zeichner, der selbst mit einem sehr energisch charakterisirten Bildnis des bekannten Architekten Karl von Großheim auf der Ausstellung vertreten ist, *Kurt Stoeving,* nach den Originalen gezeichnet hat. Wir gehen deshalb an dieser Stelle nicht weiter auf die Plastik ein und beschränken uns auf die Malerei, die sehr wenig Anlass zu gerechter Begeisterung und vaterländischem Stolz geben würde, soweit eben Deutschland in Betracht kommt, wenn die schon erwähnten Sonder- und Sammelausstellungen nicht dem Ganzen einen gewissen Glanz gäben, der freilich nicht zu der richtigen Wirkung gelangt, weil die Leitung auf den Gedanken gekommen ist, diese Sonderausstellungen in schlecht beleuchteten Seitenkabinetten unterzubringen und die großen Oberlichtsäle der Hauptachse mit einer Flut von mittelmäßiger Marktware zu überfüllen, aus der man nicht zehn, geschweige denn nach der jetzt in Paris beliebten Mode „hundert Meisterwerke“ auslesen kann.

Der Gedanke oder die Absicht, in diesen Sonderausstellungen der radikalen Jugend der Gegenwart im Spiegel der Vergangenheit zu zeigen, was sie verleugnen und vernichten will, ist höchsten Lobes wert, aber er ist so zaghaft, unvollkommen und vor allen Dingen unlogisch durchgeführt worden, dass nicht Menzel, Knaus, E. v. Gebhardt, L. Passini, Geselschap, G. Spangenberg, wie sich's gehören sollte, das große Wort führen, sondern die breite Mittelmäßigkeit von heute, die Faprestos, die Spezialisten der Motive, die jährlich zwei Dutzend Bilder mit einer sich lange Zeit auf einer gewissen Höhe haltenden Virtuosität auf den Markt bringen. Mit dem Worte „Markt“ haben wir den wundesten Punkt des Kunstausstellungswesens unserer Zeit berührt. In dem Grade als der Kunstausstellungsaufwand wächst, als eine neue internationale Kunstausstellung den früheren den Rang ablaufen will, als der Antagonismus zwischen München und Berlin zunimmt, steigern sich auch die Ansprüche der am Ausstellungsorte heimischen oder ihm zugehörigen Künstler. Als Mitglieder der Ortsvereine und der deutschen Kunstgenossenschaft pochen sie auf ihr Recht, sie wollen den Markt für ihre Schöpfungen frei haben, und je mehr man ihnen mit sensationellen d. h. auf das große Publikum wirkenden Gemälden und Bildwerken ausländischer Künstler kommt, desto mehr wächst ihre Unzufriedenheit, die schließlich in Erbitterung umschlägt. Diese Empfindungen und Wünsche haben die Leiter der Ausstellung offenbar berücksichtigen wollen, indem sie die besten und am gleichmäßigsten beleuchteten Räume der Tagesproduktion öffneten. Wie sehr diese Maßregel auch vom wirtschaftlichen Standpunkte der Künstler aus anzuerkennen ist, so wirkt sie doch sehr nachteilig auf das Gesamturteil über den Wert der Ausstellung, das vom großen Publikum gewöhnlich nach dem Inhalte der Hauptsäle abgegeben wird. Den Anhängern der neuen Richtung, die grundsätzlich alles ablehnen und bekämpfen, was von seiten einer akademischen Körperschaft unternommen oder patronisirt wird, und ihren Wortführern in der Presse, die mit Eifer die Partei Münchens gegen Berlin er-

greifen, statt eine Regelung des Kunstausstellungswesens zwischen den beiden Hauptstädten herbeiführen zu helfen, ist ihre Aufgabe durch die beliebte Anordnung sehr erleichtert worden, während neutrale und wohlwollende Beurteiler einen schweren Stand haben, die guten Seiten der Ausstellung herauszufinden.

Dass sie vornehmlich in den Sonderausstellungen zu suchen sind, haben wir schon gesagt. Zu denjenigen, die neue Erzeugnisse ihres Schaffens oder neben älteren Werken wenigstens einige neue geboten haben, gehören auch *L. Knaus, L. Passini* und *E. v. Gebhardt*, deren Ausstellungen insofern einen gemeinsamen Zug haben, als sie uns die drei Künstler als Meister des Bildnisses kennen lehren. Dass Knaus in den letzten fünfzehn Jahren eine große Anzahl von Porträts, zum Teil in ganzen Figuren, aber immer in kleinem Format gemalt hat, ist bekannt, und dass sich unter ihnen wahre Wunderwerke an Feinheit und Tiefe der Charakteristik und an subtiler Malerei befinden, die in der Art der Darstellung und Auffassung an die besten Arbeiten Terborchs erinnern und doch etwas durch und durch Modernes an sich haben, das ist durch die Ausstellungen des erwähnten Zeitraumes ebenfalls bekannt geworden. Minder bekannt ist es aber, dass Knaus diese Meisterschaft, die wir hier an einem Dutzend von Bildnisfiguren und Bildnisköpfen fast in ihrem ganzen Umfange würdigen können, schon vor länger als dreißig Jahren besessen und gelegentlich auch geübt hat. Die vollendetsten seiner Bildnisse aus dieser früheren Zeit sind das 1857 gemalte des Berliner Großkaufmanns Kommerzienrat Ravené und die 1862 entstandene Bildnisgruppe zweier alter Herren beim Damenspiel (des Vaters und des Schwiegervaters des Künstlers), die wir durch diese Ausstellung zum ersten Male kennen lernen. Die malerische Behandlung, von der man sagen möchte, dass sich in ihr Terborch und Meissonier verschmolzen haben, ist von Knaus nicht mehr übertroffen, auch nicht in allen seinen späteren Bildnissen erreicht worden, und es wird gewiss nicht wenige seiner Verehrer geben, die diese schlichte Art intimer Menschendarstellung der bisweilen etwas koketten Eleganz und dem blumigen Kolorit seiner neuesten Porträts und Genrebilder vorziehen. Von letzteren hat die Ausstellung zwei ganz neue, von naivem Humor erfüllte aufzuweisen: „Schulgeheimnisse“, zwei kleine Mädchen auf einer Gartenbank, die mit wichtigen Mienen ihre Wissenschaft austauschen, und eine Rauferei zwischen zwei sich auf der Erde wälzenden Schulknaben, deren Verlauf ein Areopag von fünf Kameraden mit gespannter Aufmerksamkeit abwartet.

Unter den vierzehn Aquarellen aus älterer und neuerer Zeit, die Ludwig Passini ausgestellt hat, befinden sich vier Bildnisse: fünf Kinderköpfe auf einem Blatt (1887), die Porträts des Geh. Kommerzienrats Mendelssohn in Berlin und seiner Gattin (1891) und ein in diesem Frühjahr gemaltes Bildnis der Kaiserin Friedrich in Witwentrauer (Kniestück). Die Porträts des Mendelssohnschen Ehepaares sind so angeordnet, wie es Knaus zu thun liebt: kleine sitzende Figuren in den gewohnten Räumen, in denen sich ihre Wirksamkeit hauptsächlich abspielt, wobei das Mobiliar, das Gerät und die ganze Zimmerausstattung mit derselben Sorgfalt und Hingebung durchgeführt sind wie die Köpfe, die auch an intimer Charakteristik hinter Knaus nicht zurückstehen. Völlig anders geartet ist die Auffassung des Bildnisses der Kaiserin Friedrich: man möchte sagen, dass die Majestät der Trauer nie ergreifender und zugleich anspruchsloser, so ganz ohne Pose und ohne tragische Allüren, dargestellt worden ist. Einige Genrebilder aus der letzten Zeit, z. B. eine in der Vorhalle einer Kirche betende Venezianerin (1891) und eine venezianische Maid, die mit anmutiger Bewegung ihres geschmeidigen Körpers das Kupfergefäß vom Rande der Brunnenmündung zu heben sich anschickt (1891), sind an Kraft und Reichtum der Farbe den besten Schöpfungen des Meisters an die Seite zu setzen.

Im Vergleich mit den Bildnissen von Knaus und Passini haben diejenigen E. v. Gebhardts etwas Robustes, fast Derbes. Man ist ganz überrascht zu sehen, dass der Künstler hier, ganz im Gegensatz zu seiner sonstigen Art, ohne Vermittlung von Dürer, Holbein und Quintin Massys, direkt auf die Natur losgeht, die er schlicht und gesund, ohne archaistische Anwandlung und ohne seine gewöhnliche Zurückhaltung in der Farbe, wiedergiebt. Es hat übrigens den Anschein, als ob sich in seinen koloristischen Anschauungen während der letzten Jahre ein Umschwung vollzogen hätte. Während sich in den Wandgemälden im Kloster Loccum die Einflüsse seiner italienischen Studienreise im Anschluss an die Meister des Quattrocento geltend machen, zeigen seine letzten Werke, Christus vor Pilatus, der ungläubige Thomas (beide in der städtischen Gemäldegalerie zu Düsseldorf) und der reiche Jüngling nach dem Gleichnis des Evangeliums (1892 gemalt), deutlich die Einwirkung Rembrandts, am glücklichsten der reiche Jüngling, der sich Christo naht, der in einer Scheune zu Bettlern, Kranken

und Krüppeln redet. Selten hat Gebhardt eine so reiche, im Helldunkel fein zusammengestimmte Farbenfülle entfaltet. *ADOLF ROSENBERG.*

HANDZEICHNUNGEN ITALIENISCHER MEISTER

in photographischen Aufnahmen von Braun & Co. in Dornach, kritisch gesichtet von Giovanni Morelli (Lermolieff).

Mitgeteilt von E. Habich.

(Fortsetzung.)

Raffael Sanzio.

118. Combat d'enfants: Carton coupé en deux morceaux: à gauche trois enfants, dont un monté sur un sanglier; à droite quatre enfants dont un monté aussi sur un sanglier. (Collection Duc d'Aumale) . . . Fälschung.
120. Homme marchant à droite, le bras gauche levé, le bras droit serré contre la poitrine. (Collect. Gatteaux) Echt.
121. Etude pour l'une des figures de la fresque des Sibylles dans l'église della Pace. Ange volant et déroulant un papier. (Collect. Duc d'Aumale) Giulio Romano.
122. Groupe de cinq figures nues, pour une composition de Sainte Famille. (Collection Duc d'Aumale) . . . Echt.
123. Fragment d'une descente de croix. Madeleine accroupie, derrière elle Saint Jean en prière et trois autres figures debout. (à Mr. Gay) . . . Kann echt sein.
125. Ecole de Raphael. La Vierge assise tient sur ses genoux l'enfant Jésus. Deux anges soutiennent une couronne sur sa tête. — Six autres anges sont agenouillés à droite et à gauche. (Collect. Duc d'Aumale) Nicht Raffael.

Timoteo Viti.

126. D'après Raphael: La Vierge assise au milieu d'un paysage tient debout l'enfant Jésus. A côté le petit Saint Jean agenouillé (Collection Duc d'Aumale) . . . . Nicht Timoteo. Durchpausung nach la belle jardinière.

Lodovico Mazzolini.

139. Au fond, sur un trône élevé, siège un personnage; à droite et à gauche de nombreux vieillards. Entre les deux groupes de vieillards jouent quatre enfants. (Collection Chennevières) . . . . Nein. Ein Meister, der dem Ercole de Roberti verwandt ist.

Zenale.

144. Attribué: Saint Marc assis sur un trône, à droite un groupe de six figures agenouillées; à gauche quatre autres figures en prière. (Collection Malcolm) . . . . . Wahrscheinlich Pordenone.

Marco d'Ogionno.

146. Compositions diverses sur la même feuille: deux adorations des mages; la Circoncision; Jésus, enfant, prêchant devant les docteurs. (Collect. Chennevières) . . . . Nein, ist ein Venezianer.
147. Compositions diverses sur la même feuille: Jésus-Christ assis à table entre Marthe et Marie. Un prophète assis vers lequel vole un ange. La rencontre de Sainte Anne et de Saint Joachim à la porte d'or. Deux groupes de docteurs pour la composition de Jésus enfant prêchant dans le temple. (Collection Chennevières) . . . . Nein, ist ein Venezianer.

Ecole Lombarde, commencement du XVI. siècle.

148. Tête de jeune homme. (Apollon?) (à Mr. Gustave Gruyer) . . Ist Marco d'Oggiono.

Bernardino Luini.

149. Portrait en buste du peintre milanais Blaise Arcimboldi. (Collect. Malcolm) . . . . Kopie.
150. L'enfant Jésus et le petit Saint Jean, vus à mi-corps, s'embrassant. (Ecole des Beaux-Arts) . . . . Echt.

Ecole Lombarde du XVI. siècle.

154. Tête de vieille femme baissée, vue de profil à gauche. (Collection von Beckerath) . . . . Wertlos.

Correggio.

157. Deux figures d'anges terminées; deux autres esquissées. Etudes pour les fresques de Parme. (Collection Malcolm) . . . . Ohne Wert.
158. Quatre études de têtes d'enfants. (Collection Duc d'Aumale) . . . Ohne Wert.

Niccolo Dell' Abbate.

162. Huit anges en pied, portant les instruments de la passion. (Collection Armand) . . . . Echt.

Vittore Pisano.

164. Femme couverte d'un riche manteau et deux études de jeune cavalier revêtus de longs manteaux brodés. (à Gustave Dreyfus) . . . . . Nein; Fälschung.
165. Un seigneur et une dame en habits de gala. (Collect. Duc d'Aumale) Nein; Fälschung.

Andrea Mantegna.

166. Tête de jeune homme vu de profil tourné à gauche. (Collect. Malcolm). Kopie.
167. Hercule et l'Hydre de Lerne. (Collect. Malcolm) . . . . Echt.
168. Fragment d'un triomphe. Devant un monument orné d'une guirlande, passent de nombreux prisonniers,

hommes, femmes et enfants, marchant vers la gauche. Ils sont suivis de musiciens. (Collection Duc d'Aumale) . . . . Kopie.

169. Empereur romain assis sur un char triomphal traîné par des chevaux richement caparaçonnés. Un soldat, couvert d'une peau de lion, lève un étendard. (Collection Malcolm) Kopie.

170. Tête d'homme vu de trois quarts à gauche. (Collection Duc d'Aumale) Kopie.

171. Le Christ descendant aux Limbes. Il est vu de dos tenant une bannière, à la porte des Enfers, au-dessus de laquelle trois démons volant sonnent du cor. A gauche, le bon larron, nu, délivré, tenant une croix; à droite deux autres hommes et une femme nus. (Collection à l'école des Beaux-Arts) . . . . Kopie.

172. Attribué: Judith avec la tête d'Holopherne. (Collection Malcolm) . . Kopie.

173. Ecole de Mantegna: fragment d'un crucifiement. (Collection von Beckerath) . . . . Kopie.

174. Ecole de Mantegna: Allegorie. Un cadavre de femme debout, drapé de son suaire, dévoré de pieds à la tête par des vers de la mort. Fond de paysage. (Collection Chennevières) . . . . Ohne Wert.

Pizzolo.

175. Attribué: Fragment d'un crucifiement. Le Christ en croix; à droite le mauvais larron se débattant. Sur le premier plan à droite un cavalier vu de dos et un soldat agenouillé. (Collection Chennevières) . . . . Ohne Wert.

Gentile Bellini.

179. Tête d'homme vu de profil et tourné vers la gauche; coiffé d'une toque. (Collection Duc d'Aumale) . . . Ist Bonsignori.

Giovanni Bellini.

181. Un apôtre guérissant un pauvre lépreux assis dans la boutique d'un savetier. (Collection Chennevières) Ein Venezianer, aber nicht Bellini.

183. Le Christ, debout sur des nuages, tenant le globe du monde dans ses mains. (Collection Malcolm) . Melozzo da Forli.

184. Fragment d'une Annonciation. L'ange Gabriel agenouillé, tourné à droite. (Collection von Beckerath) . . Ohne Wert.

Ecole Vénitienne.

187. Buste d'homme vu de profil à gauche, coiffé d'une calotte. (Collection Duc d'Aumale) . . . .

188. Buste d'homme vu de profil à gauche, coiffé d'une calotte. (Collection Duc d'Aumale) . . . . . .

(187, 188:) Victor Mattei genannt Belliniano oder Victor Camelio. (Gemälde in Galerie Lochis in Bergamo, in der Akademie zu Wien und Bronzen in der Akademie zu Venedig.

Ecole primitive de l'Italie du Nord.

189. Buste d'homme portant une barrette. (Collection Malcolm) . . . . . Antonello da Messina.

Giorgione.

190. Portrait d'homme à mi-corps. La tête couverte d'une toque, est vue presque de face. (Collection Duc d'Aumale) . . . . Ohne Wert.

191. Un homme jouant du luth: une femme nue, vue de dos, assise à terre; des moutons et un groupe d'arbres. (Collection Malcolm) . . Ist Dom. Campagnola.

Giulio Campagnola.

192. Saint Jean-Baptiste debout, vu de face (Collection Galichon) . . . Nach Stich.

Ecole Vénitienne, (commencement du XVIe Siecle).

194. Paysage; château fort, accessible seulement par un pont; à droite un homme conduisant une barque. (Collection Galichon) . . . . . Gut.

198. Buste d'homme, tourné de trois quarts à droite, coiffé d'une calotte. (à Mr. Jean Gigoux) . . - . . . . . Ist Alvise Vivarini.

(Fortsetzung folgt.)

WETTBEWERBUNGEN.

= tt. *Stuttgart.* Bei dem am 25. November 1891 eröffneten Wettbewerbe zur Erlangung von Entwürfen und Modellen für die künstlerische Ausschmückung der großen Halle im Neubaue des hiesigen königlichen Landesgewerbemuseums sind im ganzen zwölf Entwürfe für Malerei und 31 Modelle für Bildhauerei eingegangen. Das Preisgericht, welchem *von Rümann*-München, Professor *Schill*-Düsseldorf, Professor *Dr. Lemcke* und Architekt *Neckelmann*-Stuttgart angehörten, hat für die Freskobilder den ersten Preis von 3000 M. dem Entwurfe von Professor *Ferdinand Keller*-Karlsruhe, den zweiten Preis von 1500 M. dem Entwurfe von Professor *Karl Häberlin*-Stuttgart und den dritten Preis von 500 M. dem Entwurfe von *A. Delug*-München zuerkannt. Weiter für die Figuren auf den mittleren Treppenabsätzen den ersten Preis von 2000 M. den Modellen von Professor *Gustav Eberlein*-Berlin, den zweiten Preis von 1000 M. den Modellen von *Hubert Netzer*-München und den dritten Preis von 500 M. den Modellen von *Franz Bernauer*-München. Endlich für die Figuren auf den oberen Treppenabsätzen den ersten Preis von 1000 M. den Modellen von *Hundrieser*-Berlin und den zweiten Preis von 500 M. den Modellen von *Eberlein*-Berlin. Ein Entwurf des Bildhauers *Friedrich Hausmann* in Frankfurt a. M. wurde zum Ankauf empfohlen.

TODESFÄLLE.

Der Landschaftsmaler Professor Eduard Biermann, wohl das älteste Mitglied der Berliner Künstlerschaft, ist am 16. Juni, wenige Wochen vor Vollendung seines 89. Lebensjahres, in Berlin gestorben. Ursprünglich Porzellan- und Dekorationsmaler, wurde er durch eine Reise nach der Schweiz, Tirol und Italien der Landschaftsmalerei zugeführt

und errang darin seit 1830 seine ersten Erfolge. Aus dieser Zeit besitzt die Nationalgalerie von ihm „Das Wetterhorn in der Schweiz“, den „Finstermünzpass in Tirol“ und „Burgeis in Tirol“, denen bald darauf ein Blick auf Florenz, eine Ansicht des Mailänder Doms und die Tassoeiche folgten. Später nahm er an der Ausschmückung des Neuen Museums Anteil, wo er im griechischen Saale mehrere landschaftliche Wandgemälde ausführte. Durch eine 1852 unternommene Reise nach Dalmatien erhielt seine Kunst einen neuen Aufschwung. Mit poetisch-romantischer Naturauffassung verband er ein reiches glänzendes Kolorit, das er auch in zahlreichen Aquarellen bewährt hat. Er war mehrere Jahrzehnte hindurch Lehrer des Landschaftszeichnens an der Berliner Bauakademie.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Auf der akademischen Kunstausstellung in Berlin* hat der Kaiser folgende Gemälde angekauft: die Genrebilder „Lachende Erben“ von *Karl Becker*, „Ehrenposten“ von *J. Ehrentraut*, „Preußischer General, Vorposten inspizirend“ von *R. Warthmüller*, die Landschaften „Herbststimmung im Ilsethal“ von *Müller-Kurzwelly*, „Uferstraße zwischen Rapallo und Sa. Margherita“ von *A. Hertel*, die Tierstücke „Kapitalhirsch, erlegt von dem Kaiser“ von *R. Friese* und „Einer muss weichen“ von *Franz Ulrich*.

Eine Kunstausstellung in Amsterdam findet in den Monaten September und Oktober d. J. statt. Sie soll nur Werke lebender Künstler enthalten und umfasst Malerei, Plastik, architektonische Entwürfe und Baupläne und Erzeugnisse der Kupferstichkunst und Lithographie. Die Eröffnung findet am 5. September statt, die Einsendung der Kunstwerke (unfrankirt) hat zwischen dem 4. und 13. August an die „Comissie vor de Tentoonstelling van Kunstwerken van Levende Meesters in 1892 zu Amsterdam, Gebouw der Tentoonstelling“ zu senden. Das Komitee steht unter dem Vorsitz von *S. A. Vening Meinesz*. Der I. Sekretär ist *N. Bastert*.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

*** *Der Verwaltungsausschuss des Germanischen Museums in Nürnberg* hat am 11. Juni eine Versammlung abgehalten. Außer den in Nürnberg wohnenden Mitgliedern waren anwesend Geheimrat Bode, Direktor der Berliner Gemäldegalerie, Oberst v. Cohausen, Konservator aus Wiesbaden, Geheimrat Prof. Dr. Dümmler, Geheimrat Professor Wattenbach und Professor A. v. Heyden aus Berlin, Geh. Hofrat Dr. Wagner aus Karlsruhe, Prof. Dr. v. Reber aus München, Prof. Dr. Fraas aus Stuttgart. Es wurde u. a. beschlossen, die erste Direktorstelle endgültig erst zu besetzen, wenn das Reich und der bayerische Staat die erbetene Grundlage für das Bestehen des Germanischen Museums durch Bewilligung fester Geldzuschüsse und Verleihung des Staatsbeamtencharakters an die Beamten des Museums geschaffen haben werden. Herr Geheimrat Dr. v. Essenwein ist gebeten worden, bis dahin die Direktion wieder zu übernehmen, welchem Ansuchen er entsprechen wird, soweit es sein Gesundheitszustand nur zulässt.

DENKMÄLER.

*** *Das Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. in Berlin*, dessen Ausführung Prof. *Reinhold Begas* demnächst beginnen wird, soll, wie die Berliner Zeitungen melden, in außerordentlich großen Verhältnissen hergestellt werden, so dass eine Beeinträchtigung durch die wuchtigen Massen des Schlosses nicht zu befürchten sein werde. Auf die gewaltigen Verhältnisse des zukünftigen Denkmals deutet beispielsweise der Umstand, dass die auch im neuen, dritten Entwurf beibehaltenen, an den Ecken der hohen Terrasse lagernden kraftvollen Löwen etwa vierfache Lebensgröße erhalten werden. Eine wesentliche Änderung hat in der neuen Skizze vor allem die bemängelte Haltung des Rosses erfahren, das jetzt ruhiger einherschreitet. Die Führung des Pferdes durch einen Friedensengel findet sich auch in dem auszuführenden Entwurf. Die Herstellung des Denkmals soll dermaßen gefördert werden, dass die Vollendung vielleicht noch im Jahre 1895 zu erwarten wäre.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

= tt. *Kassel.* Das von Luise Gräfin von Bose, geb. Komtesse von Reichenbach-Lessonitz gestiftete Stipendium für talentvolle Maler und Bildhauer, welche im Bezirke des ehemaligen Kurfürstentums Hessen geboren sind, soll für das Rechnungsjahr 1892/1893 im Betrage von 2000 M. vergeben werden. Bewerbungsgesuche sind bis Mitte August dieses Jahres dem Oberbürgermeister der Stadt Kassel einzureichen.

— D. *Im k. k. Österreichischen Handelsmuseum (vormals Orientalisches Museum) in Wien* soll am 1. Oktober d. J. die Stelle eines *Custosadjunkten* der Abteilung für orientalisches Kunstgewerbe, Jahresgehalt 1600 Fl., besetzt werden. Auskunft über die Obliegenheiten und Bedingungen erteilt die Direktion des Museums. Bewerber haben ihre Gesuche an das Präsidium des k. k. Österreichischen Handelsmuseums in Wien bis 31. Juli einzureichen.

ZEITSCHRIFTEN.

Bayerische Gewerbezeitung. 1892. Nr. 11.
Bayerns bedeutendste Werkstätten und Kunstanstalten. — Die Bedeutung des Modells für den gewerblichen Zeichenunterricht. Von F. Meisel.

Gewerbehalle. 1892. Lief. 6.
Taf. 41. Silberschranke. Entworfen von H. Althoff. — Taf. 42. Wanddekoration. Entworfen von H. Kauffmann in München. — Taf. 43. Chorstuhl aus der Pfarrkirche in Bozen. — Taf. 44. I. Bilderrahmen in Messing getrieben. II. Rähmchen aus Messingguss. III. Weihwasserkesselchen aus getriebenem Messing. — Taf. 45. Grabstein der Familie Gaupp auf dem Pragfriedhof zu Stuttgart. Ausgeführt von Bildhauer L. Höschle daselbst. — Taf. 46. Lüsterarm mit Verzierungen aus geschliffenem Krystall. Entworfen von R. Dorschfeldt in Magdeburg. — Taf. 47. Spiegelrahmen. Entworfen von L. Theyer in Graz. — Taf. 48. Dekorative Füllungen. Entworfen von Karl Leibig in München.

Die Kunst für Alle. 1892. Heft 18.
Die Münchener internationale Ausstellung von 1892. — Die akademische Kunstausstellung in Berlin. I. Von Jaro Springer. — Aus dem Künstlerleben Italiens. Von Hans Barth.

Mitteilungen des k. k. Österreich. Museums. 1892. Heft 6.
Eine Gruppe mittelalterlicher Wandteppiche. Von J. von Falke. — Ruthenische Teppiche. Von A. Riegl.

Architektonische Rundschau. 1892. Lief. 8.
Taf. 57. Reformationskirche in Wiesbaden. Erbaut von Joh. Otzen in Berlin. — Taf. 58. Barockfassade, Wollzeile 32 in Wien. — Taf. 59. Nebengebäude der Villa Ufer in Landau. Erbaut von Ludwig Levy in Karlsruhe. — Taf. 60. Wohnhaus in Passy. Erbaut von G. Brière in Paris. — Taf. 61. Grabmal in Budapest. Entworfen von O. Hasslinger. — Taf. 62. Detail vom Hause „An den vier Winden“ in Köln a. Rhein. Erbaut von Kayser und von Grossheim in Berlin. — Taf. 63. Brunnen in Prag. — Taf. 64. Villa Waldheim in Homburg v. d. H. Erbaut von A. Günther in Frankfurt a. M.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1892. Heft 3.
Professor Ludwig Seitz und dessen Pläne zur Ausmalung der päpstlichen Kapelle in Loreto. Von Steph. Beissel S. J. — Gotisch oder Romanisch. Von J. Prill. — Silbergetriebene Reliquienfigur des 15. Jahrhunderts. Von Schnütgen.

L'Art. 1892. Nr. 673.
La comédie d'aujourd'hui. Von F. Lhomme. — Pieter Wouwerman. Von Jules Guiffrey. — Salon de 1892. Von Paul Leroi.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN — KÖLN
Heugasse 58. — Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 30. 30. Juni.

Während der Sommermonate Juli, August und September erscheint die Kunstchronik nur aller vier Wochen.

DER MEISTER DES FUGGERHOFES IN AUGSBURG.

In dem Werke „Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg“ von Max Friedländer (Leipzig 1891, E. A. Seemann) zeigt sich der Verfasser geneigt, die Fresken des Fuggerhofes einem „Apt“ zuzuschreiben (S. 171, Anmerk. 97), und zwar ausschließlich deshalb, weil Waagen (Kunstwerke und Künstler in Deutschland II, S. 76) erwähnt, er habe in dem fraglichen Hofe hinter einem Fensterladen ein Monogramm, bestehend aus einem A und einem querdurchgelegten I gelesen. Dasselbe ist leider nicht mehr erhalten.

In meinem Aufsatze „Die ersten Renaissancebauten in Deutschland“, Repertorium für Kunstwissenschaft, Band XI, Heft 3, habe ich auf Grund vergleichender Studien nachzuweisen versucht, dass Hans Burgkmair der Maler der Fresken des Fuggerhofes ist (vergl. den Nachtrag in Band XIII, Heft 1 des Repertoriums. Das Steinmetzzeichen dort ist leider auf den Kopf gestellt worden). Da nun Friedländer auf Seite 97 seines angegebenen Werkes behauptet, meine Meinung stütze sich auf „zweifelhafte Signaturen“, so muss ich erklären, dass sie fest stand, lange ehe ich jenes HB (als Monogramm) gefunden. Auf die Beweiskraft desselben allein lege auch ich wenig Gewicht. Im Hinblick auf die Zahl der im Hofe gelesenen Inschriften müssen alle mit Vorsicht aufgenommen werden, ganz besonders aber eine, welche, wie die von Waagen angegebene, an untergeordneter Stelle angebracht war. Dieselbe kann sich nur zunächst einem Fenster, also auf der Süd- oder Ostseite des Hofes befunden haben, keinesfalls an einer Stelle, welche durch die Architektur hervorgehoben wurde.

Der Schwerpunkt meiner Untersuchungen liegt in dem Nachweis der stilistischen Übereinstimmung der Malereien des Fuggerhofes mit sicheren Burgkmair'schen Arbeiten. Für denjenigen, welcher den Fresken mehr Zeit als nur einen kurzen Besuch widmet, tritt bei längerer Betrachtung der Reste heute noch soviel hervor, dass man die Kunstweise des Malers erkennen und specifiziren kann.

Fasst man die zum Teil vorzüglich erhaltenen Bemalungen der Bogenlaibungen ins Auge, entfernt man hier mit einem Schwamm Staub und Spinnengewebe, betrachtet man die Reste der Trompetergruppen auf der Ostwand genau, oder einzelne Partien der Bilderzone, ferner Teile des Frieses, die sich geschützt durch das vorspringende Dach gut erhalten haben, so ergeben sich heute noch genug Stellen, welche die Eigenart des Künstlers verraten. Auf das genaue Studium solcher Partien, auf die uns dort entgegentretende unmittelbare, lebendige Sprache Burgkmair'scher Kunstweise stützt sich meine Überzeugung, welche durch äußere Umstände, wie z. B. die Übereinstimmung der Bilderdaten mit den Überschriften der Gruppen des „Triumphs“, auch dem Fernerstehenden beachtenswert erscheinen dürfte.

Ich besuchte den Hof zum erstenmal im Jahre 1883. Die bald bei mir erwachte Vermutung, dass Burgkmair hier gearbeitet, befestigte sich in dem Maße, als ich dem Gegenstande näher trat. Ich beobachtete im Verlaufe öfteren und längeren Aufenthaltes in Augsburg die Wände des Hofes, wenn sie trocken, und wenn sie durch Regen feucht geworden, ich ließ Leitern aufstellen und befreite besonders

wichtige Stellen durch Abwaschen von Staub und Russ, ich reinigte sie von oberflächlich anhaftendem, bei Reparaturarbeiten aufgespritztem Mörtel, pauste, was noch zu pausen war, und ließ überdies alle Reste, soweit es ihr Zustand erlaubte, photographiren. Diese Photographien übergab ich später gelegentlich eines Vortrages im Jahre 1888 dem historischen Vereine für Schwaben und Neuburg. So verwendete ich im ganzen im Laufe von etwa drei Jahren, kurze Besuche des Hofes nicht gerechnet, mehr als drei Wochen auf die Untersuchung der Fresken und setzte dabei an der Hand des so gewonnenen Materiales, freilich mit vielen Unterbrechungen, die mich aber auch vor Einseitigkeit bewahrten, die vergleichenden Studien fort. Deshalb glaube ich mit einer Gewissenhaftigkeit gearbeitet zu haben, die ein Infragestellen des Resultates lediglich auf Grund einer nach verschiedenen Seiten hin „zweifelhaften Signatur“ ausschließen dürfte.

Die Betrachtung der im Germanischen Museum zu Nürnberg befindlichen, vom Jahre 1509 datirten Maria (Kat. Nr. 159) giebt mir zu einigen weiteren Notizen Veranlassung. Dieses Bild zeigt, wie schon mehrfach konstatirt, oberitalienische Einflüsse, die wir auch im Fuggerhofe aus den Trompetergruppen an der Ostwand erkennen. Die Burgkmair'sche Maria sitzt auf einer reichen Steinbank, nicht Holzbank, wie Alfred Schmid in seinen „Forschungen über Hans Burgkmair“ (München 1888) S. 37 angiebt. Das zum Sitz überleitende Gesimse zeigt dasselbe Profil wie das Brüstungsgesimse der Balustergalerie im Fuggerhofe und findet sich, wie in meinem ersten Aufsatze über diesen Gegenstand angeführt, in gleicher Form auf zwei Burgkmair'schen Bildern der Münchener Sammlung (Kat. No. 226 und 227). Auf der segmentförmigen Gesimsbekrönung der Banklehne ist ein bei Burgkmair häufig vorkommendes Motiv, eine aus Delphinen zusammengesetzte Ornamentirung angebracht, die in eine knopfartige Form ausklingt, wie wir sie variirt in dem Hauptgesimsfriese des Fuggerhofes wiederfinden. Das Material der Bank ist gelblicher und roter Marmor; letzterer wird so charakteristisch dargestellt, dass wir behaupten können, es hat Marmor aus dem Trientiner Gebiete zum Vorbilde gedient. Dieses schöne Gestein, das der Maler nur in Italien kennen lernen konnte, denn selbst heute bei den erleichterten Verkehrsverhältnissen findet es in unserm Klima wegen seiner geringen Widerstandsfähigkeit gegen die Einflüsse der Witterung selten Verwendung, stellt Burgkmair der tiefen satten Farben wegen gerne dar. Wir finden es praktisch verwertet an den Säulen und Galeriebalustern des Fuggerhofes. Da Herr Direktor Dr. W. Schmidt konstatirte, dass die in Rede stehende Maria auf Nadelholz gemalt ist, wird die Vermutung Alfred Schmid's, das Bild sei in Italien entstanden, nicht sehr wahrscheinlich.

Betrachten wir nun, der eingangs angeführten Friedländer'schen Äußerung zufolge, den früher A. Altdorfer, nunmehr Ulrich Apt zugeschriebenen Universitätsaltar der Münchener Sammlung (Kat. Nr 292 a). Derselbe besitzt einen durch verschiedene Baulichkeiten belebten, reizvollen landschaftlichen Hintergrund, der des Charakteristischen soviel bietet, dass er bei Bestimmung des Meisters nicht außer acht gelassen werden sollte. Phantastische Architekturen, wie wir sie in jener Zeit vielfach finden, ebenso Darstellungen großartiger und deshalb allgemein bekannter Architekturwerke können nicht bedeutungsvoll sein, wohl aber müssen einfache, ländliche Motive berücksichtigt werden, deren Heimat wir bestimmen können, und die gerade in ihrer Anspruchslosigkeit ein wichtiges Moment zur Feststellung der Einflüsse bilden, unter denen, ja sogar zur Bestimmung der Gegend, wo das Bild entstanden.

Auf den beiden Flügeln des Universitätsaltares erscheinen ländliche Gebäude. Das Bauernhaus auf dem rechten Flügel zeigt in seinem ungleichseitigen steilen Strohdach ein niederdeutsches Motiv; die schmalen Fenster die, nur durch dünne Fensterpfeiler getrennt, zu fünf beziehungsweise zu sechs nebeneinandergereiht sind, müssen wir als ein rheinisches Motiv bezeichnen, das sich an massiven Bauten z. B. in Bayern vom Bodensee aus bis nach Kempten und Memmingen mit gewissen Modifikationen verfolgen lässt; an dasselbe knüpfen vermutlich die Zwerggalerien der rheinischen Kirchenbauten an. Eine auf dem Mittelbilde erscheinende, von einem Teich umgebene Burg weist gleichfalls auf Gegenden hin, in welchen die aus vielen Rücksichten bevorzugte Hochstellung der Burg unmöglich ist. Jene Fenstergruppirung in Verbindung mit Vorrückung des Obergeschosses und der erwähnten Dachbildung finden wir häufig auf kölnischen und niederländischen Bildern, so im Germanischen Museum auf einer die heil. Katharina darstellenden Tafel des Bartholomäus Bruyn (Kat. Nr. 53), wo im Hintergrunde ein ganz ähnliches Gebäude sichtbar ist; genau denselben Charakter zeigt ein ländlicher Bau auf der der Schule des Barend van Orley zugeteilten Anbetung des Jesuskindes durch die Könige

Kat. Nr. 68). Bei solchen Betrachtungen gelangen wir weiter zu einem unerwarteten Resultate.

Auf dem vom Jahre 1505 datirten Gemälde Burgkmairs im Germanischen Museum (Kat. Nr. 157), Kaiser Maximilian und der heil. Sebastian, bietet sich aus einer hohen Bogenöffnung der Renaissancearchitektur ein landschaftlicher Ausblick. Spuren von Goldgrund, besonders deutlich zwischen den Federenden der Pfeile, die der heil. Sebastian in der Hand hält, beweisen, dass die ganze Landschaft, wie Herr Direktor Dr. W. Schmidt konstatirte, eine beträchtlich spätere Übermalung ist. Vergleichen wir die hier dargestellten Gebäude mit jenen im Hintergrunde des obenerwähnten Universitätsaltares. Die links stehende Gruppe, nämlich ein durch die Bogenarchitektur überschnittenes, und deshalb nur teilweise sichtbares ländliches Gebäude, weiter zurück ein Bauernhaus mit ungleichseitigem Dach, vorgeschobenem Obergeschoss und anstoßender Wagenremise, dann weiter rechts ein Turm mit massivem Unterbau, Obergeschoss in Holzkonstruktion, stimmt genau mit der in dem rechten Flügel des Altares erscheinenden Gruppe überein. Die durch die Wiese vor den Gebäuden ziehenden Wege, der rechteckig begrenzte Teich dort, die Zahl der Fenster des Bauernhauses, der Wagen in der Remise u. s. f., ja sogar die vor dem Turm auffliegende Taube, dann die Felspartie mit Baumschlag hinter den Gebäuden, sind die peinlich genaue Wiederholung jener Darstellung. Dr. W. Schmidt konstatirt, dass jene das Original, der Hintergrund des Burgkmair'schen Bildes die Kopie ist.

Rechts neben dem Turme erhebt sich ein Felsen, neben welchem tiefer im Hintergrunde eine Reihe von Gebäuden sichtbar wird, die sich am Ufer eines Flusses oder Sees hinzieht. Auch für diese enthält der Universitätsaltar das Vorbild. Das zunächst rechts neben dem Felsen erscheinende Gebäude mit einem Flügelbau, an dem sich ein runder Erker befindet, dann der Hauptbau, der sich mit dem Giebel gegen den Beschauer wendet, ist gewissenhaft aus dem Mittelbilde des Altares kopirt, wo es über der linken Schulter des heil. Matthäus sichtbar wird. Hier ist nur rechts vor dieses Bauwerk noch ein runder Turm gestellt, der auf der Kopie weggelassen, und durch einen seitlichen Anbau an den Giebel ersetzt worden ist. Die ganze weiter rechts folgende Architekturgruppe ist mit größter Genauigkeit dem rechten Altarflügel (links von der Gestalt des heil. Johannes oberhalb des Buches in seiner Hand) entnommen. Auch die Landschaft hier, der zum Wasser abfallende waldige Höhenzug hinter den Gebäuden, das jenseitige Ufer mit dem kegelförmigen Waldhügel und den sich darüber erhebenden fernen Felsgebirgen stimmen genau mit jenen überein. Aus dem Umstande, dass die weiter auf dem Burgkmair'schen Bilde links durch eine perspektivisch verkürzte Thüre sichtbaren Baulichkeiten ganz aus dem Maßstabe des übrigen Hintergrundes fallen, und ein Zusammenhang mit diesem nicht denkbar ist, darf man schließen, dass auch sie irgendwoher von dem unselbständigen Übermaler entlehnt sind. Jedenfalls waren die beiden Bilder, der Universitätsaltar und dieses Burgkmair'sche Bild früher einmal beisammen. Auf der Rückseite des letzteren steht auf einem kleinen Zettel „Nr. 59" mit einer vermutlich die Sammlung bezeichnenden kurzen Beischrift, von der jedoch ohne weitere Beihilfe nur „ . . . de Munich" entzifferbar ist.

Setzen wir die Vergleichung der auf dem Universitätaltar ersichtlichen Gebäude fort und wenden uns zur Münchener Sammlung, so finden wir im Hintergrunde der dem Meister des Todes Mariae zugeschriebenen „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" (Kat. Nr. 59) zwei ganz ähnliche, im Charakter vollständig übereinstimmende Häuser, ebenso auf dem demselben Meister oder dessen Schule zugeteilten Bilde (Kat. Nr. 57), die Heiligen Christina und Gudula darstellend. Weiter sehen wir fast die gleichen Bauten im Hintergrund des Bildes „Christus am Kreuz" von Bartholomäus Bruyn (Kat. Nr. 68), dann auf Gemälden des Herrimet de Bles, der „Anbetung der heil. drei Könige" (Kat. Nr. 146), und dem Mittelbilde des Triptychons (Kat. Nr. 147), der als Werk des Lucas van Leyden bezeichneten „Maria in einer offenen Säulenhalle" (Kat. Nr. 148), den gleichfalls niederländischen Bildern (Kat. Nr. 131) Madonna im blauen Gewande, und (Kat. Nr. 159) „Anbetung der heil. drei Könige".

Im Charakter verwandt, aber zum Teil wenig durchgebildet, teilweise auch nicht als Steinbau gedacht, treffen wir ähnliche, oft nur ihrer malerischen Wirkung wegen verwendete Gebäude bei J. van Ostade (Kat. Nr. 378, 381), S. van Ruysdael (Kat. Nr. 542), Ph. Wouwerman (Kat. Nr. 505, 507) und J. Breughel dem älteren (Kat. Nr. 686, 689, 690, 695),

Die Darstellung ländlicher Bauten mit ausgeprägtem niederländischen Charakter scheint mir bei Zuteilung des Universitätsaltares an einen oberdeutschen Meister eine Erklärung zu heischen, soll sie nicht mit großem Gewichte gegen die ganze Hypothese sprechen. Für meine Studien zur Feststellung des Meisters im Fuggerhofe fallen diese

Feststellungen nur insofern ins Gewicht, als selbst bei nur flüchtiger Betrachtung der Kunstweise des Meisters des Universitätsaltares kein Zweifel bestehen kann, dass ein von der Renaissance so vollständig unberührter Künstler unmöglich der Maler jener Fresken sein kann, welche in ihrem unmittelbaren Zusammenhang mit der Architektur des Hofes zweifellos die Kunst Italiens verraten.

JULIUS GROESCHEL.

DIE AKADEMISCHE KUNSTAUSSTELLUNG IN BERLIN.

III.

Dass die deutsche Landschaftsmalerei trotz des gewaltigen Aufschwungs, den sie während des letzten Jahrzehnts genommen hat, sich immer noch in aufsteigender Linie bewegt, ist eine der erfreulichen Beobachtungen, die wir auf dieser Kunstausstellung machen, die bei näherem Studium im Grunde genommen doch besser ist als ihr durch allerhand Missgriffe und ungünstige Nebenumstände begründeter Ruf. Wir brauchen dabei nicht einmal unsere Zuflucht zu der bequemen Wendung zu nehmen, dass die guten Alten sich auf ihrer alten Höhe gehalten haben und dass ein wackerer jüngerer Nachwuchs dafür sorgt, dass für die Lücken, die der Tod reißt, schnell ein entsprechender Ersatz gefunden wird. Selbst einige der Alten und der der mittleren Generation Angehörigen, von denen man glauben durfte, dass sie längst zu dem Höhepunkt des für sie Erreichbaren gelangt wären, haben ihre Kraft wiederum gesteigert und zum Teil Überraschendes geboten, vor allen *Hans Gude,* der nicht mehr weit von seinem siebenzigsten Jahre entfernt ist, aber niemals etwas Besseres, Wirkungs- und Poesievolleres gemalt hat als die „Heimkehr“ betitelte Marine, eine ruhige See, über die im Mittelgrunde ein stolzes Segelschiff dahinstreicht, während im Vordergrunde die Insassen von zwei Fischerbooten ihre Netze emporziehen, in denen die Gefangenen beim Schein der von Wolken leicht verhüllten Abendsonne in silbernem Glanze schimmern. Diese Art romantisch-poetischer Naturanschauung würde bald manierirt werden, wenn sie nicht immer wieder durch den unmittelbaren Verkehr mit der Natur vertieft würde, und dieser beständigen Einwirkung des Vorbildes auf die künstlerische Gestaltungskraft verdankt Gude die geistige und koloristische Frische seiner Schöpfungen. Mit seinem Namen ist eigentlich die Geschichte der Landschaftsmalerei in Deutschland, soweit sie sich mit Norwegen beschäftigt, eng verbunden. Er hat sie in Düsseldorf begründet, in Karlsruhe lebendig erhalten, und seitdem er in Berlin lebt und schafft, hat sie einen Aufschwung genommen, der zwar zum Teil durch nicht rein künstlerische Gründe hervorgerufen worden, zum großen Teil aber auch seiner Person zuzuschreiben ist. Er war und ist der feste Punkt, um den sich alle Schilderer der norwegischen Landschaften, Strandbilder, Fjorde und Genreszenen in Berlin vereinigen, und ihm sind aus Düsseldorf *Hans Dahl, A. Normann, Th. von Eckenbrecher, Fritz Grebe* u. a. nachgezogen. Die Nordlandsmalerei hat jetzt ihren Sitz in Berlin, wo ihr Weizen blüht, seitdem Kaiser Wilhelm II. seine Neigung für die norwegischen Küsten und Hochgebirge durch mehrere Nordlandsfahrten kundgegeben hat und an dieser Neigung festzuhalten scheint.

Zu leichtfertiger Fabrikation sind die Nordlandsmaler trotz der stärker gewordenen Nachfrage aber nicht verführt worden, und diese Beobachtung giebt uns die Zuversicht, dass ihr Eifer und die Gründlichkeit ihrer Arbeit auch nicht nachlassen wird, wenn sich einmal die Mode des Tages Schottland, Island oder Spitzbergen zuwenden sollte. Es scheint, dass mehrere dieser Nordlandsmaler im vorigen Jahre eine gemeinsame Reise nach dem Naeroefjord unternommen und dort ihre Studien gemacht haben, deren Ergebnisse jetzt in drei Ansichten des von höchst pittoresken Felsspitzen und -kulmen überragten, von einem Flüßchen durchzogenen Naeroethals von A. Normann, Th. v. Eckenbrecher und Fritz Grebe vor uns stehen. In dem Wettstreit um dieses Motiv hat Normann den Preis errungen, und er hat außerdem in vier anderen norwegischen Strand- und Fjordlandschaften eine so große Kraft der aus rein koloristischen Gegensätzen gewonnenen, dramatischen Darstellung entfaltet, dass die beiden anderen an äußerer Wirkung hinter ihm zurückbleiben. Eckenbrecher weiß aber gewisse poetische Luft- und Lichtstimmungen festzuhalten und malerisch durchzubilden, die ihn auch neben den großen Bravourstücken Normanns zur Geltung kommen lassen.

Dass die persönlichen, auf die Kunst gerichteten Neigungen des jetzigen Kaisers einen starken Einfluss auf gewisse Zweige der Malerei und der Plastik üben, macht sich von Jahr zu Jahr immer mehr geltend, soweit sich bis jetzt übersehen lässt, nur zur Förderung dieser Kunstzweige. Eine gewisse Einseitigkeit ist dabei freilich maßgebend und herrschend. Neben den Nordlandslandschaften wird die Marinemalerei,

das Jagdstück und das militärische Genrebild bevorzugt; aber diese Bevorzugung hat doch schon das Gute gehabt, dass diese Gattungen der Malerei auch künstlerisch stark in die Höhe gekommen sind. Eduard Hildebrandt, der darüber gestorben ist, weil er sein „blaues Wunder“ mit den damaligen Mitteln der Ölmalerei nicht so durchsichtig und intensiv zur Erscheinung bringen konnte, wie es in seinem Gedächtnis und in seiner Phantasie lebte, würde selbst sein „blaues Wunder“ haben, wenn er sehen könnte, mit welcher Leichtigkeit *Richard Eschke* (Meerbusen von Biscaya und Parade einer Torpedobootsflotille vor dem Kaiser), *Schnars-Alquist* und *Hans Bohrdt* (Viermastklipper im Passat und Pacific-Postdampfer in der schweren Dünung bei Kap Pillar) die schwierigsten Probleme lösen, die aus allen zwischen Blau, Grau und Grün sich ergebenden Farben- und Tonverbindungen erwachsen.

Unter den Malern von Jagden und jagdbarem Wild stehen jetzt besonders der in München gebildete Pole *Juljan Falat,* der mit einer Darstellung des Kaisers auf der Pürschjagd in der Schorfheide vertreten ist, die sich durch die vortreffliche Behandlung der in leichten Herbstnebel gehüllten Landschaft auszeichnet, und *Richard Friese* im Vordergrunde des Tagesinteresses. Letzterer hat sich in neuerer Zeit, nachdem er anfangs Löwen und Tiger in der Wildnis gemalt, vorzugsweise der Schilderung von Jagderlebnissen und Jagdergebnissen des Kaisers gewidmet. Über der scharfen Erfassung des Tierindividuums, die das Auge jedes Waidmanns entzückt, vernachlässigt er aber mehr als billig die landschaftliche Umgebung, den Hintergrund und die Luftstimmung. Für den harmonischen Zusammenklang des landschaftlichen Teils mit den Tierfiguren sind immer noch die Gemälde des Düsseldorfers *Christian Kröner,* von denen bei uns zwei, „der Ruhestörer“ (ein kampfbereiter Hirsch, der ein rastendes Rudel aufscheucht) und „Wildfütterung im Winter“ ausgestellt sind, klassische, unübertroffene Muster.

Aus der stattlichen Zahl von Landschaften, die sich durch originelle Erfassung des Motives oder durch eigenartige koloristische Behandlung über das Durchschnittsmaß erheben, führen wir noch den Blick auf Lindau und den Bodensee von *W. Bode* in Düsseldorf, den Romsdalfjord von *C. Oesterley jr.* in Blankenese, den Blick auf das frische Haff beim Fischerdorf Rosenberg von *Heinrich Kohnert* in Berlin, eine Partie aus dem Schlosspark in Babelsberg mit einem Blick auf die Havel und der Gestalt Kaiser Wilhelms I. von *Paul Söborg* in Charlottenburg, einem gesunden Realisten voll kräftiger poetischer Stimmung, die samländische Ostseeküste von *Julius Wentscher,* eine „Waldeinsamkeit“ (ein Teich in einem Buchenwalde) von *Paul Flickel,* eine Nordseestrandlandschaft an einem Sommerabend von *Eugen Dücker* in Düsseldorf, zwei Nillandschaften bei Abendstimmung von *Ernst Körner,* eine Abenddämmerung und einen holländischen Kanal bei heranbrechendem Morgen von *Eduard Fischer* in Berlin, zwei Partien von der Lüneburger Heide von *Heinrich Harder* in Berlin und zwei süditalienische Landschaften von *Sebastian Lucius* an, einem Schüler von Janssen in Düsseldorf und Uhde in München, der sich in der skizzenhaften, aber geistreichen Pinselführung an die modernen Italiener angeschlossen hat.

Zu den Landschaftsmalern gehört auch *Ludwig Dettmann* in Charlottenburg, der Schöpfer des in der Erfindung eigenartigsten und tiefsinnigsten Gemäldes, das die Ausstellung aufzuweisen hat. Auf einem breiten Mittel- und zwei schmalen Seitenbildern, die zu einem Triptychon verbunden sind, schildert der Maler den Sündenfall und seine Folgen nach dem dritten Kapitel des ersten Buches Mose, aber nicht in symbolischer oder allegorischer Art, auch nicht in der Uhdeschen Manier, die Geschichtliches mit Gegenwärtigem zusammenzwängt, sondern in einer völlig selbständigen Auffassung. Auf dem linken Seitenflügel steht im Hintergrunde der Engel mit dem flammenden Schwert als der Hüter des verlorenen Paradieses. Vor ihm dehnt sich eine mit Lilien bestandene Wiese aus, und im Vordergrunde, von jener durch einen Bach getrennt, ringelt sich eine Schlange, das Sinnbild des Sündenfalls, im Grase. Auf dem Mittelbilde, dessen Figuren aus dem modernen Leben gegriffen sind, ist die Erfüllung des Fluchs dargestellt. Bei heftigem, vom Herbstwinde gepeitschtem Regen sind Leute auf einem kargen Acker mit dem Ausheben von Kartoffeln beschäftigt. Sie halten in ihrer Arbeit inne, denn auf der aufwärts führenden Landstraße im Mittelgrunde bewegt sich an ihnen ein Leichenzug vorüber: ein Wagen mit dem Sarge, der von vier Männern gezogen wird, und dahinter ein paar Leidtragende, die mit Sturm und Regen kämpfen. Ein Meisterwerk tief ergreifender Stimmungsmalerei, das das Bibelwort versinnlicht: „Im Schweiße deines Angesichts sollst du dein Brot essen, bis dass du wieder zu Erde werdest, davon du genommen bist.“ Auf dem rechten Seitenflügel erhält die Komposition ihren versöhnenden Abschluss, indem sich die Verheißung des neuen Testaments erfüllt. In lichten

Höhen empfängt Christus, hinter dem das Kreuz emporragt, die zur ewigen Seligkeit Eingegangenen: einen Kirchenfürsten (oder Kaiser?), der in der vollen Pracht seines mittelalterlichen Ornats vor dem Mittler kniet, einen zerlumpten Greis an der Krücke und ein kleines Mädchen in schlichtem Kleide, die Sinnbilder der Gleichheit aller Stände und Lebensalter. Im Hintergrunde sieht man eine gotische Kathedrale und eine Kuppelkirche, die wohl als Symbole des Protestantismus und des Katholizismus aufzufassen sind. Die Charakteristik der Figuren und die Behandlung der Landschaft sind durchaus realistisch in der guten Bedeutung des Wortes. Aber auch auf diesem Wege hat der Künstler den Eindruck des Feierlichen, Erhabenen und zur Andacht Stimmenden in starkem Grade erreicht.

ADOLF ROSENBERG.

PETER SYMEN VON ANTWERPEN (ODER BRÜSSEL?).

In der königlichen Gemäldegalerie zu Kassel befindet sich (unter Nr. 120, S. 81 des Katalogs von 1888) eine Kopie nach van Dyck, „Bildnis angeblich des Peeter Symens aus Brüssel“. Die Kopie ist angefertigt „von Johann Helferich Cramer, geboren im vorigen Jahrhundert zu Kassel, wo er auch thätig war und verstarb“.

Das Original von van Dyck befindet sich jetzt im Besitze des Herrn Francis Bartlett in Boston, der es von einer Familie in Schlesien erwarb, in deren Besitz es seit langen Jahren gewesen sein soll. Die Authentizität wurde von mehreren Kunstautoritäten Deutschlands anerkannt.

Bekanntlich existirt nach dem Bilde ein Stich, der sich in den späteren Ausgaben von van Dycks „Ikonographie“ findet. Nach Wibiral (Nr. 154, S. 135) trägt der zweite Zustand dieses Stiches, außer Jacobus de Mans Adresse, die Unterschrift „Petrus Symen Pictor Antverpiensis“. Darauf scheint sich die Notiz bei Nagler zu gründen, nur wird dort gesagt, der Dargestellte sei von *Brüssel* gewesen. Dieselbe Angabe macht, wie oben ersichtlich ist, der Kasseler Katalog, verändert aber außerdem noch den Namen von Symen in Symens. Wie erklären sich diese Änderungen? Da der Stich jedenfalls im 17. Jahrhundert, also vielleicht noch zu Lebzeiten oder doch kurz nach dem Tode des Dargestellten gefertigt worden ist, sollte man glauben, die Unterschrift dürfte richtig sein. Es müssen also für die Änderungen zwingende Gründe vorliegen.

Ein Maler, den van Dyck genug schätzte, um ihn zu porträtiren, kann nicht ohne Bedeutung gewesen sein. Trotzdem schweigen die Künstlerlexika fast sämtlich über ihn, und die kurze Notiz bei Nagler scheint sich nur auf den Stich zu stützen. Auch die Galerien Europas, soweit davon Kataloge dem Schreiber dieser Zeilen zu Gebote stehen, führen keine Werke von Symen auf. Ist überhaupt nichts von ihm bekannt?

Über den Kopisten, Johann Helferich Cramer, schweigen die Lexika vollständig. Es wäre interessant, Näheres über ihn zu erfahren, und zumal wann, wo und zu welchem Zwecke oder für wen er die Kasseler Kopie anfertigte.

Sollte jemand diese Fragen beantworten können, so würde eine Mitteilung in den Spalten der „Kunstchronik“ sehr willkommen sein. —r.

HANDZEICHNUNGEN ITALIENISCHER MEISTER

in photographischen Aufnahmen von Braun & Co. in Dornach, kritisch gesichtet von Giovanni Morelli (Lermolieff).

Mitgeteilt von E. Habich.

(Fortsetzung.)

Tiziano Vecelli.

199. Un homme renversé à terre, poignardé par un meurtrier. Derrière le groupe un arbre. (Collection à l'ecole des Beaux-Arts) . . . . Gute Kopie.

201. La Nativité. (Collection Malcolm) . Domenico Campagnola.

206. Un lion saissisant une laie qui . . cherche en vain à s'enfuir. (Collection Duc d'Aumale . . . . . . Ohne Wert.

207. Vénus nue endormie. (Collection Duc d'Aumale . . . . Ohne Wert.

Sebastiano del Piombo.

210. La Vierge, vue à mi-corps, couverte de draperies transparentes, assise, soutient l'enfant Jésus debout . . (Collection Gatteaux) . . . . . Echt.

Palma Vecchio.

212. La Vierge assise, tenant l'enfant . Jésus. (Collection Chennevières) . Ist Pordenone.

Paolo Veronese.

216. Trois docteurs de l'Eglise, debout. (Collection Chennevières) . . . Kopie; Original in der Ambrosiana.

218. Le Christ mort. Le Corps du Christ . est étendu sur une bière, recouvert d'un poêle; autour les instruments de la passion. (Collection Malcolm) Wertlos.

British Museum.

Fra Bartolommeo.

1. Le Christ prêchant . . . . Echt.
2. Sainte Famille . . . . Echt.
3. Sainte Famille . . . . Echt.
4. Croquis divers . . . . Echt.

Michelangelo Buonarroti.

7. Premiere esquisse en figures nues du groupe Lazare sortant du tombeau pour le tableau de Sebastiano del Piombo . . . .
8. Femme avec un enfant couché sur ses genoux, des figures assises à terre . . . .
9. Sainte Famille. La Vierge assise . . baisse le regard vers les deux enfants . . . .
10. Homme nu assis, figure décorative au-dessus du prophête Joël . . . .
11. Jonah; étude pour le plafond de la chapelle Sixtine . . . .

(7.–11.) Echt.

13. Quatre mascarons grotesques et croquis d'un homme emportant une femme . . . . Nein; Bacchiacca.
14. Homme nu assis, fortement penché à droite . . . . Echt.
16. Deux hommes nus, élevant en l'air un troisième; esquisse de la Madone de Bruges en figures nues . . . Echt.
17. Le crucifiement (avec les trois croix) Wohl echt.
19. La Résurrection. Le Christ plane . au-dessus du sarcophage . . . . Echt. Schön.

Pontormo.

25. Homme drapé assis . . . . Nein.

Lorenzo di Credi.

26. Trois études pour la Vierge et l'Enfant et plusieurs Saints qui l'en- . tourent . . . . Echt.

Filippino Lippi.

28. Apparition de la Vierge . . . . . Raffaellino del Garbo nach einer Zeichnung des Filippino.
29. Jeune femme portant des fleurs . . Nein; Schule von Perugia.

Masaccio.

30. Figure nue. — Figure drapée . . . Nein; ein Florentiner.
31. Un soldat. — Un homme lisant . . Schulkopie nach den Fresken Brancacci von Filippino.

Andrea del Sarto.

32. Trois figures . . . . Nein.
33. Portrait de femme . . . . Pontormo.

Fra Angelico.

42. Projet pour une niche . . . . . . Echt.

Leonardo da Vinci.

43. Tête de vieillard . . . . Bernardino de'Conti.
44. Tête, profil . . . . Schule des Leonardo.
45. La Vierge et l'Enfant . . . . Bernardino de'Conti.
48. Figure nue . . . . Leonardo, aber verdorben.
52. Machine de guerre . . . . . . Echt.
53. Allégorie . . . . Kopie. Original im Louvre.

Mantegna.

54. Soldats . . . .
55. La crucification . . . . . .

(54.–55.) Nein. Schule des Foppa.

56. Etude . . . . Echt.
57. La Vierge et l'Enfant . . . . . Echt.
58. Allégorie . . . . Echt.
59. Allégorie . . . . Echt.

Gaddi (Angiolo).

61. Tête, profil . . . . Nein; später, gut.

Botticelli.

64. Deux figures . . . . Kopie. —

Pollajuolo (Antonio).

65. Figure nue retenant un cheval . . Kopie (Rom).

Raffael Santi.

66. Tête de la Vierge . . . . . Wahrscheinlich echt.
68. Etude . . . . Echt.
69. La Vierge et l'Enfant (têtes) . . . Nein; modern.
70. Une tête et une main . . . . . . Echt.
71. Etude de nu . . . . . Schüler des Michelangelo.
73. Etude de nu . . . . Echt.
74. Baptême du Christ . . . . Nein, hübsch.
76. Croquis. Figures nues . . . . . . Echt.
77. Différents croquis . . . . Echt.
79. Etude de nu (David) . . . . Echt.
80. Etude pour le massacre des innocents Fälschung.
81. Etude de nu . . . . Echt.
82. Enfants . . . . Echt.
83. Figure nue . . . . Echt.
84. Figure agenouillée . . . Nein, nicht zu bestimmen, Perugino?
85. Différents croquis pour la Vierge et l'Enfant . . . . Echt.
88. Figure nue . . . . Echt.
89. Croquis . . . . Nein, wertlos.
90. Figures nues. Page de croquis . . Fälschung.
94. Portrait . . . . Nein. Sodoma.

Giulio Romano.

97. Bataille . . . . Echt.
98. Sujet mythologique . . . . Echt.
99. Allégorie . . . . Echt.

Pordenone.

103. Etude pour le Saint Christophe . . Echt.

Parmigianino.

107. L'Adoration des Mages . . . . . Ohne Wert.

Raffaellino del Garbo.

113. Saint Jean. . . . . Echt.

Paolo Veronese.

128. Un mariage . . . . Echt.
129. Diane et ses nymphes . . . . . . Echt.
130. Le repos en Egypte . . . . Echt.

Tintoretto.

133. Noces de Cana . . . . Echt.
134. Massacre des innocents . . . . . Echt.

Tiziano.

135. La Vierge et l'Enfant . . . . . } Nein; Domenico
136. Enfants . . . . } Campagnola.
138. Paysage . . . . Domenico Campagnola.
139. Saint Jérôme . . . . Echt.

Giovanni Bellini.

143. Un Persan . . . . } Nicht Giovanni
144. Une Persane . . . . } sondern Gentile Bellini.

Domenico Ghirlandajo.

145. Portrait de femme - . . . . . . Echt

Perugino.

148. Grande Composition . . . Nein. Filippino Lippi; Sa. Maria sopra Minerva in Rom.
149. Tobie et l'ange . . . . Echt.
150. Figures de Saints . . Nein; Kopie nach B. Montagnas Gemälde: S. Nazaro e Celso in Verona.
152. Un ange . . . . Echt.

Raffael Santi.

298. Portement au tombeau . . . . . Echt.

Oxford. (Cabinet Taylor). Kritik Morelli's.

Raffael Santi.

1. Etude pour une Sainte Famille. . Nein; Pintoricchio; Studien für Nr. 2.
2. L'Adoration des bergers . . . . Nein; Pintoricchio.
3. Personnages jouant des instruments de musique . . . . Echt; 1501—1502.
4. Tête de l'apôtre Saint Jacques. (couronnement de la Vierge) . . Echte Zeichnung des Raffael, welcher die Zeichnung des Pintoricchio kopirt.
5. La présentation au temple . . . . Echt. 1501.
6. Deux soldats pour la Résurrection . } Nein; wahrscheinlich Ko-
7. Deux soldats pour la Résurrection . } pien nach Perugino oder Fälschungen.
8. Le Christ et la Samaritaine à la fontaine . . . . Nein; wahrscheinlich Lo Spagna.
9. Groupe d'une mère allaitant son enfant . . . . . . Nein; Kopie nach Pintoricchio (venez. Skizzenbuch).
10. Etude pour une Vierge et l'Enfant . Echt, an Timoteo Viti sich anlehnend.
11. L'Enfant du précédent . . . . . Echt, frühe Zeit.
12. Jeune homme en extase. (St. Etienne) Echt.
13. Son portrait à 16 ans . . . Nein; von Timoteo Viti gezeichnet.
14. Tête de Sainte Catherine . . Nein; Timoteo Viti.
15. Portrait de Bartolommeo. (études de têtes etc.) . . . . Echt.
16. Personnages lisant. (études de têtes) Ist ein Nachahmer, nicht ohne Genie.
17. La Madone du Belvédère . . . . Fälschung.
18. Sainte Famille della casa Carrignani. Nein; Kopie nach dem Bilde in München.
19. Une tête et une main . . . Nein; Kopie von einem Deutschen nach Raffael, vielleicht von Holbein dem jüngeren.
20. La déposition du corps du Christ . Echt, schön.
21. Trois hommes nus (mise au tombeau). Echt.
22. Une Vierge et l'Enfant . . . . . Durchzeichnung.
23. La Madone del Cardellino. (Carrignani) Echt.
24. L'Enfant Jésus . . . . . Echt; zur belle jardinière.
25. Amours jouant . . . . Nein; ohne Wert.
26. Tête de Sainte Catherine d'Alexandrie et anges . . . . Echt, sehr schön.
27. Samson cassant les machoires au lion Echt.
28. Deux enfants nus. (d'après nature) Nein; ohne Wert.
29. Saint Paul. (de la Dispute du saint Sacrament) . . . . Nein; ein Zeichner, der sich dem Fra Bartolommeo anschliesst.
30. Le Parnasse . . . . Nein; abscheulich.
31. Figures pour l'école d'Athènes. (Tête de la Méduse qui est sur le bouclier de Minerve) . . . . Nein; gute Fälschung.
32. Minerve (de l'école d'Athènes) . Nein; alte Fälschung.
33. Etude de quatre hommes nus Nein; erinnert an Giulio Romano?
34. L'Adoration des bergers . . . Nein; Perin del Vaga.
35. Une Vierge et l'Enfant . . . . . Nein; Kopie.
36. Un faune et deux nymphes . . . . Echt.
37. La messe de Bolsena (Original) . . Schulkopie.
38. La messe de Bolsena (Kopie) . . . Kopie.
39. Sacrifice d'Abraham . . . . . Verdorbene Kopie.
40. La Marine (chambre d'Héliodore). Nein; Kopie nach Perin del Vaga.
41. La sibylle phrygienne (de l'église Sa. Maria della Pace à Rome) Nein; Giulio Romano
42. L'homme sautant du mur (partie gauche de l'incendie du bourg) Nein; Giulio Romano.
43. La femme à la cruche (partie droite) . . . . Nein; Giulio Romano.
44. Groupe de deux prisonniers de la fresque de la Victoire . . . Nein; Giulio Romano.
45. Combat d'hommes nus . . . . . Echt, schön.
46. „ „ „ . . . . . Echt, schön.
47. „ „ „ . . . . . Echt, schön.
48. Groupe de trois femmes (Moise retiré des eaux) . . . . . Nein; Kopie nach Giulio Romano. Studie zum Spasimo.

Das Original von Giulio Romano befindet sich in den Uffizien als Raffael. Braun & Co. Nr. 491. —

(Fortsetzung folgt.)

NEKROLOGE.

⊙ *Der Bildhauer Professor Albert Wolff*, der letzte unter den hervorragenden Schülern Rauchs, die bis in die letzte Zeit hinein thätig gewesen sind, ist am 20. Juni im 78. Lebensjahre in Berlin gestorben. Seit dem Jahre 1884, wo er eine große, von der Nationalgalerie angekaufte Marmorgruppe: Dionysos mit einem Panther über Eros hinwegschreitend, vollendete, hat er nur noch wenig geschaffen. Aber er hat noch bis vor kurzem seine Lehrthätigkeit an der Kunstakademie geübt, die er 1866 übernommen hatte. Durch sie hat er noch verdienstvoller gewirkt, als durch seine

zahlreichen Reiterdenkmäler, Statuen, monumentalen Gruppen und Reliefs, von denen die Gruppe des Löwentöters auf der Treppe des Alten Museums in Berlin und das Reiterdenkmal des Königs Ernst August in Hannover die genialsten und vollendetsten sind.

PERSONALNACHRICHTEN.

Der Berliner Maler Max Liebermann ist zum Mitgliede der französischen „Société nationale des Beaux-arts“ gewählt worden.

*** *Die Centraldirektion des Deutschen archäologischen Instituts* hat die Herren *Dr. Alfred Körte* aus Berlin, *Dr. Ludwig Pallat* aus Wiesbaden, *Dr. Ernst Samter* aus Posen und *Dr. Theodor Preger* aus München zu Stipendiaten des Instituts in der Abteilung für klassische Archäologie sowie den Herrn Cand. theol. *Arnold Breymann* aus Wolfenbüttel zum Stipendiaten des Instituts in der Abteilung für christliche Archäologie für das Jahr 1892 gewählt. Diese Wahlen sind seitens des Auswärtigen Amtes bestätigt worden.

*** *Zu Provinzialkonservatoren für die Provinzen Westfalen und Schlesien* sind der Bauinspektor *Ludorff* in Münster und der Baumeister *Lutsch* in Breslau bestellt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Der Plan für die künftige Organisation der großen Berliner Kunstausstellungen*, den eine Kommission des Senats der Akademie und des Vereins Berliner Künstler gemeinschaftlich beraten haben, ist in der Sitzung des Vereins „Berliner Künstler“ vom 18. Juni in folgender Fassung mit großer Mehrheit angenommen worden: 1. Die jährlichen Berliner Kunstausstellungen werden in Zukunft von der Gesamtheit der Berliner Künstlergesellschaft, vertreten durch den Verein „Berliner Künstler“ und die Akademie der Künste, Sektion für die bildenden Künste, veranstaltet. 2. Das Betriebskapital geben Verein und Akademie zu gleichen Teilen. Auf etwaige Überschüsse verzichtet die Akademie. 3. Aus den etwaigen Überschüssen zahlt die geschäftsführende Ausstellungskommission eine je nach der Höhe der sich ergebenden Einnahmen zu berechnende Quote bis zum Höchstbetrage von 5000 Mark an den Berliner Künstler-Unterstützungsverein und bis zum Höchstbetrage von 2000 M. an den Düsseldorfer Künstler-Unterstützungsverein. 4. Der Vorsitzende der Sektion für die bildenden Künste der Kgl. Akademie und der Vorsitzende des Vereins „Berliner Künstler“ haben sich über die einleitenden Schritte behufs Veranstaltung der Ausstellungen und Bildung der Ausstellungskommission zu verständigen. 5. Die Ausstellungskommission wird zu gleichen Teilen aus Mitgliedern der Akademie, Sektion für die bildenden Künste, und des Vereins „Berliner Künstler“ gebildet, und zwar werden in dieselbe entsendet a. von seiten der Akademie der Künste der Vorsitzende der Sektion für die bildenden Künste, der erste ständige Sekretär und vier gewählte Mitglieder derselben; b. von seiten des Vereins „Berliner Künstler“ zwei seiner Vorstandsmitglieder und vier aus Wahl hervorgegangene Mitglieder. Die Ausstellungskommission wählt aus ihrer Mitte den Vorsitzenden der Ausstellung und sie entwirft das Programm der jedesmaligen Ausstellungen. 6. Die übrigen Kommissionen werden ebenfalls zu gleichen Teilen von der Königlichen Akademie der Künste und dem Verein „Berliner Künstler“ beschickt. 7. Das Verkaufsbüreau und die Veranstaltung von Lotterien bleiben nach wie vor dem Berliner Künstlerverein überlassen. Der Geschäftsführer des Berliner Künstlervereins ist gleichzeitig als Geschäftsführer für die Ausstellungen thätig. 8. Das Ausstellungsprogramm unterliegt der Zustimmung des Königl. Kultusministeriums, welchem es anheimgestellt wird, einen Rat desselben in die Ausstellungskommission zu entsenden. 9. Das Landesausstellungsgebäude wird alljährlich für die Monate Mai, Juni, Juli und für die notwendige Zeit vor und nachher für Einrichtung und Abräumung zur Verfügung gestellt; für größere internationale Ausstellungen mit geschlossener Vertretung der beteiligten Länder, welche event. in gewissen Zwischenräumen stattfinden sollen, aber vom Frühjahr bis zum Herbst. 10. Auf Wunsch der Düsseldorfer Künstlerschaft werden derselben besondere Räumlichkeiten in dem Ausstellungsgebäude zur Verfügung gestellt und ihr das Recht eingeräumt, durch eigene Kommissare eine eigene Abteilung einzurichten; ebenso behält die Düsseldorfer Künstlerschaft nach wie vor das Recht der eigenen Jury. 11. Der Herr Kultusminister ist zu bitten, bei Gelegenheit jeder Ausstellung die Landeskunstkommission zum Zwecke Ankaufs hervorragender Werke der Ausstellung einzuberufen. 12. Der Kaiser und König wird gebeten werden, vorausgesetzt die Billigung dieser Vorschläge, das Protektorat über die Ausstellungen zu übernehmen. — Dieser Entwurf wird zunächst dem Kultusminister zur Begutachtung übersendet werden.

*** *Eine Ausstellung von hundert Meisterwerken der Malerei* ist Mitte Juni in *Paris* zu einem wohlthätigen Zweck durch ein Komitee, an dessen Spitze der Herzog von Aumale steht, in der Salle Petit eröffnet worden. Aus den angekündigten hundert Meisterwerken, die aus französischem und auswärtigem Privatbesitz stammen, sind, wie wir einem Bericht der „Frankfurter Zeitung“ entnehmen, 138 geworden. Auch gehören sie nicht, wie man angezeigt hatte, allen Schulen an; die italienische und spanische ist gar nicht vertreten; man sieht im wesentlichen nur Niederländer, Engländer und vor allem Franzosen. Insbesondere die letztere Kollektion ist glänzend ausgefallen; man hat wohl noch nie in Paris eine solche Fülle Corot, Millet, Daubigny etc. in einem Raume vereinigt gesehen. Trotzdem bilden nicht sie die große Anziehung, sondern die alten Engländer. Wenn Gainsborough aus dem für die Maler reservirten Raum des Paradieses auf die Erde hinabsieht, kann er noch in der Ewigkeit kennen lernen, wie es thut, wenn man der „clou“ einer Pariser Ausstellung ist. Seine „Lady of quality“ ist es nämlich, deren Ruhm in allen Tages- und Wochenblättern verkündet wird und welche zuerst alle Blicke beim Eintreten suchen. Es trifft sich durch einen merkwürdigen Zufall, dass dieses vom Publikum mit der „ersten Idealmedaille“ ausgezeichnete Bild diese Auszeichnung auch wirklich verdient, indem es nicht nur das schönste Bild der Ausstellung, sondern eines der entzückendsten Kunstwerke aller Zeiten und Schulen ist. Wenige Schritte weiter lacht einem Sir Josua Reynolds rothaariges „smiling girl“ an und erzählt einem verführerische Dinge davon, wie man im alten England die süße Kunst verstand, 17 Jahre alt zu sein. Dann ist ein Frauenporträt von Raeburn da, das fast ganz nachgedunkelt ist und von dem eigentlich nur die Augen der schwärzenden Zeit widerstanden haben. Aber in diese Augen hatte der Künstler die Seele der Frau hinein gemalt, und die ist mit erhalten geblieben und sieht mit abgrundtiefem Blick aus dem dunklen Schatten heraus, welchen die Jahrzehnte über das Bild gebreitet haben. Neben den Engländern behauptete sich allein, sie noch übertreffend, das Bildnis eines Kavaliers von Frans Hals. Die drei Männerporträts von Rubens tragen die Spuren der bekannten meisterlichen Faktur, zählen aber nicht

[illegible] große Antwerpener uns über- [illegible] Das Bild der Klara Fourment, der schönen Schwägerin, ist hingegen eine gar ansehnliche Arbeit. Von Rembrandt giebt es ein Selbstporträt. Es ist der junge Rembrandt, dessen Stumpfnase recht keck in die Welt ragt. Unter den alten Franzosen interessirt am meisten ein Porträt des jungen Ludwig XV. von Boucher. Der königliche Knabe ist in ein zierliches Hirtengewand gekleidet und schaut froh über den Mummenschanz mit schwarzen Augen aus dem Bilde heraus; aber man sieht diesem Hirten in jedem Zuge der Haltung an, dass die Schlosswachen vor ihm präsentiren müssen. Nicht weniger als 18 Corot zählt die Sammlung, darunter einige von ganz außergewöhnlichem Umfange; aber in einem einzigen Winkel des „Morgens“ im Louvre steckt mehr Genialität, als in diesen 18 zusammen. Zehn Daubigny sind vorhanden, zumeist Landschaften mit Wasser, einige darunter von edelster Schönheit und tiefster Empfindung, namentlich das Herbstbild mit spiegelndem See und, man möchte sagen, zitternden Bäumen. Vor den Delacroix und Diaz wird man nur durch den Klang des Namens aufgehalten. Unter den sechs Gemälden von Fromentin hingegen giebt es einige, welche in Farbenglut und Schwung der Ausführung mit dem Besten rivalisiren können, was man von diesem großen Schilderer orientalischen Lebens kennt. Nicht minder schön sind die drei Isabey, besonders der „Aufbruch zur Jagd“ und der „Königliche Besuch“ mit ihrem bunten Treiben von Edelherren und Edeldamen, das gar meisterlich erfasst ist. Die sechs Meissonierschen Miniaturbilder, von denen eines feiner und liebreizender ist als das andere, kommen gerade zur rechten Zeit, um sich einer Strömung entgegenzustellen, welche den Ruhm des Meisters der Mode zuschreiben will. Fünf Millet hängen an den Wänden, von ungleichem Werte; die „Erwartung“ ist wohl das hervorragendste. Die Landschaften von Rousseau, die Tierstücke von Troyon und eine venezianische Ansicht von Ziem sind einwandslos das, was man nach dem Titel der Ausstellung erwartet: Meisterwerke.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

*** *Die Spaltung der Münchener Künstlerschaft.* Die Münchener „Neuesten Nachrichten“ veröffentlichen ein „Memorandum des Vereins bildender Künstler Münchens“, worin dessen Mitglieder ihren Austritt aus der Künstlergenossenschaft ausführlich begründen und den Zweck ihrer neuen Vereinigung darlegen. In der Denkschrift wird im Gegensatz zu der Ansicht der Majorität, die in der Künstlergenossenschaft herrscht, behauptet, dass der internationale Charakter der Ausstellungen die Münchener Künstlerschaft nicht schädige; die technischen Fortschritte gehörten der ganzen Welt an und das Isolirungssystem sei für die Kunst nur verhängnisvoll. Das Memorandum sieht den größten Missstand der Münchener Jahresausstellungen in deren allzugroßer Ausdehnung durch die Aufnahme zu vieler Mittelmäßigkeiten, wünscht die Anwendung der größten Vorsicht bei der lokalen Auswahl, verurteilt die Parole der Majorität, unter Zulassung Fremder hier die Münchener Kunst sehen zu lassen, als eine Selbstüberschätzung und erklärt die rege Beteiligung der Fremden aus materiellen und idealen Gründen und eine andere Gestaltung der Ausstellungen bei alleiniger Berücksichtigung des absolut künstlerischen für dringend nötig. Deshalb seien die Sezessionisten behufs Bildung einer Vereinigung zur Abhaltung jährlicher internationaler Eliteausstellungen aus der Genossenschaft ausgetreten. Sie werfen dabei die Frage auf, ob sie sich wohl „mit der erdrückenden Majorität jemals auch nur annähernd über die Frage verständigen können, was künstlerisch sei?“ Sie fügen hinzu, dass nicht die geringste Aussicht vorhanden sei, diese Frage „in absehbarer Zeit bejahen zu können“ (d. h. mit anderen Worten die Unterjochung jeder Kunstbethätigung, die sich nicht im Geleise des modernen Münchener Naturalismus bewegt. Die Redaktion). Jedes innerhalb dreier Jahre nicht ausstellende Mitglied verliert das Stimmrecht für Wahlen und Abstimmungen und erlangt es erst durch die Beteiligung an der Ausstellung wieder. Die Leitung in künstlerischer, juridischer und kaufmännischer Beziehung ist fachmännisch getrennt. Die Sezessionisten rechnen auf die Unterstützung aller wahren, die Münchener Kunst fördernden Künstler. Dem Verein gehören 104 ordentliche Mitglieder und wohl ebenso viel korrespondirende an; weitere Beitrittserklärungen stehen in Aussicht. Die Statuten umfassen 27 Paragraphen. Die Mitglieder zerfallen in ordentliche und korrespondirende. Weiter behandeln die Statuten den Jahresbeitrag, den freiwilligen Austritt, die Zusammensetzung, Obliegenheiten, Wahl und Beschlussfähigkeit des Ausschusses und der Generalversammlung. Der erste Ausschuss besteht aus Professor Piglhein, Vorsitzender, von Habermann, Stellvertreter, Professor Höcker, Schriftführer, Pötzelberger, Stellvertreter, Dill, Albert Keller, Kühl, Langhammer, Stuck, Uhde, Zügel, als Ersatz Buttersack, L. Herterich, Keller-Reutlingen. Auf Grund dieser Denkschrift hatte der neue Verein eine Petition an den Kultusminister gerichtet, in der er um Überweisung des ganzen oder halben Glaspalastes oder eines anderen Lokales oder geeigneten Platzes zur Abhaltung von Jahresausstellungen bat. Der Kultusminister hat darauf eine ablehnende Antwort gegeben, da er die erfolgte Trennung nicht für unumgänglich nötig erachten könne, auf ein unzertrennliches Verbundensein der hier lebenden Meister und ihrer Werke mit dem Namen der Stadt, als dem einheitlichen Vororte der deutschen Kunst, das größte Gewicht lege und durch gegenseitiges Entgegenkommen ein baldiges Verschwinden der entstandenen Spaltung erhoffe.

*** *In der Düsseldorfer Künstlerschaft* scheint auch eine Spaltung eingetreten zu sein. In der am 20. Juni dort abgehaltenen Hauptversammlung der Deutschen Kunstgenossenschaft haben 46 Künstler dem Vorstand ihren Austritt aus der Genossenschaft schriftlich mitgeteilt.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

M.B. *Vom Ulmer Münster.* Seit dem Feste zur Vollendung des Hauptturmes (28. Juni bis 1. Juli 1890) hat die Restauration des Ulmer Münsters steten Fortgang genommen. Die obere Kranzgalerie ist vollendet, das dazu nötige Gerüste abgetragen und gegenwärtig ist man damit beschäftigt, das obere Gewölbe, welches den Abschluss des Oktogons bildet, zu vollenden. Für das untere Gewölbe, welches die Turmwächterswohnung in sich schließt, sind die Werkstücke für die Gewölberippen nahezu fertig und können versetzt werden, sobald die Arbeiten am oberen Gewölbe vollendet sind. Der neue eiserne Dachstuhl des Chors ist gleichfalls fertig und schon größtenteils mit farbigen Ziegeln eingedeckt. Was die Arbeiten im Innern betrifft, so fallen zunächst die neuen Gewölbmalereien auf, welche jetzt zur Hälfte im nördlichen und zu $^1/_3$ im südlichen Seitenschiff fertig sind. An der Wand gegen die Neydhardsche Kapelle, welche

den Abschluss des nördlichen Seitenschiffes bildet, kam eine ganze Reihe Ströhlinscher Wappen zum Vorschein; dort stand also einst der Ströhlin-Altar. Rechts sieht man jetzt das Zeichen des Baumeisters Matthäus Ensinger auf einen Schild gemalt mit der Zahl 1452. An derselben Wand befinden sich bekanntlich zwei große Reichsadler mit den Ulmer Schilden gemalt und unter dem Gewölbeansatz, der durch Engelberger eingezogenen Gewölbe dessen Zeichen mit der Zahl 1502. Auch hier fand man noch die Schwingen eines großen Adlers nebst zwei Ulmer Schilden, welcher einst vor Einzug der Gewölbe hier aufgemalt war; ein neuer Beweis dafür, dass das Münster wirklich ursprünglich nur dreischiffig angelegt war. Die Inschrift, welche unter dem Glasgemälde über dem nördlichen Portal angeschrieben ist, kann jetzt, soweit die Buchstaben nicht ganz verwischt sind, deutlich gelesen werden. Sie lautet: „Diz Glas hant ... das Handwerk der Marner (d. h. Grautucher) da man zalt von Christus Geburt 14 hundert jahr und in idem VIII jahr.“ Neben dem Eingang in die Neydhardsche Kapelle kamen gleichfalls Wandgemälde zu Tage mit den Resten einer Stifterinschrift; man sieht noch eine gotische Architektur, gemalt, oben einen Engel mit großen Flügeln, unten den Kopf eines Heiligen, fast ganz zerstört. Auch die Restauration der Totenschilde wird fortgesetzt, und in den Schreinerwerkstätten ist man mit den Windfängen für die vier Seitenportale des Münsters beschäftigt, wovon einer schon seit längerer Zeit aufgestellt ist. Im südlichen Seitenschiff wurden zwei neue Fenster eingesetzt und zwar eines mit der Geburt der Maria und Anbetung der Hirten mit den Porträts der Stifter, der Familie Stollmaier, und ein Patrizierfenster gestiftet von den Familien Schad, Baldinger und Wölkern mit der Kreuztragung und Kreuzigung, beide Fenster vom Glasmaler Burkhard in München. Damit ist bis auf eine Lücke jetzt die ganze Front der Südseite mit farbigen Fenstern ausgestattet. Der vorgesehene Skulpturenschmuck für die beiden Seitentürme wurde gleichfalls mit zwei neuen Statuen vom Bildhauer Federlen vervollständigt. So naht allmählich die Zeit, wo man sagen darf, das große Werk ist vollendet; schon fürs nächste Jahr ist die vollständige Abrüstung des Turmes in Aussicht genommen; dann können auch die hässlichen Bauhütten und das jetzt noch lagernde Steinmaterial beseitigt werden. Die Hauptaufgabe für die folgende Zeit besteht dann noch darin, die Restauration des Innern zu vollenden (neues Gestühl, Bodenbelag, Skulpturenschmuck etc.). Die Absicht, das Gewölbe des Hochschiffes zu erneuern, scheint, wie mir mitgeteilt wurde, aufgegeben, es wird nur neu bemalt. Eine neue Lotterie ist bereits genehmigt.

Vom Germanischen Museum in Nürnberg. Unserer Mitteilung über die letzte Sitzung des Verwaltungsausschusses ist noch nachzutragen, dass neben der Besetzung der Stelle des ersten Direktors auch die in jüngster Zeit wiederholt in der Presse aufgetauchten Anklagen gegen die Führung des Museums einer eingehenden Prüfung unterzogen worden sind. Sie ergab, dass das Museum in *jeder* Weise guten Fortgang nehme, dass der Zuwachs der Sammlungen ein sehr erfreulicher sei, dass die Verwaltung der Anstalt durchaus den berechtigten Erwartungen entsprochen habe, und dass die Finanzlage eine normale sei, was unter den schwierigen Verhältnissen sehr günstig erscheinen müsse, so dass die Versammlung einstimmig allen Beteiligten warmen Dank aussprach. Insbesondere stellten die gelehrten Mitglieder erfolgten Angriffen gegenüber deren Ungrund fest, sprachen ihre volle Billigung aus und erklärten auch, dass zu Befürchtungen für die nächste Zeit durchaus kein Grund vorliege.

*** *Zum Bau des Berliner Künstlerhauses.* In betreff der 100000 M. des vom Magistrate gewährten Garantiefonds für die internationale Kunstausstellung von 1891, den der Verein der Berliner Künstler aus Überschüssen der Einnahmen zurückzahlte, hat die Stadtverordnetenversammlung folgende Beschlüsse gefasst, denen der Magistrat zugestimmt hat: 1) Die auf Antrag des Magistrats dem Verein der Berliner Künstler bedingungsweise gezahlten und zur Zeit bei der Reichsbank hinterlegten 100000 M. sind an den Magistrat zurückzuzahlen, von diesem zinsbar anzulegen und im Magistratsdepositorium aufzubewahren. 2) Die unter 1 gedachten 100000 M. nebst den aufgelaufenen und noch aufzulaufenden Zinsen werden dem Verein der Berliner Künstler als Beihilfe der Stadtgemeinde Berlin zum Bau eines Künstlerhauses und lediglich zu diesem Zwecke bewilligt, jedoch mit der Maßgabe, dass diese Bewilligung nur in Kraft tritt, falls mit dem Bau dieses Hauses spätestens am 1. Januar 1900 begonnen sein wird.

Die Ausführung der [illegible] des Landesgewerbemuseums in Stuttgart ist durch Beschluss der ständischen Kommission den Urhebern der mit ersten Preisen gekrönten Entwürfe, dem Maler Professor *Keller* in Karlsruhe und den Bildhauern *Eberlein* und *Hundrieser* in Berlin übertragen worden. Der Entwurf des Bildhauers *Hausmann* wurde angekauft.

ZEITSCHRIFTEN.

Christliches Kunstblatt. 1892. Nr. 6.

Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. — Alte Glasmalereien und ihre Wiederherstellung im Naumburger Dom und der Wiesenkirche in Soest. — Dombaumeister Friedrich Schmidt. — Albrecht Dürer in Basel. — Der „heilige“ Rock. — Die Kunst im Lichte der Kunst.

Jahrbuch der königl. preussisch. Kunstsammlungen. 1892. Heft 2/3.

Die Kunstsammlungen des Prinzen Heinrich, Bruders Friedrichs des Großen. Von Paul Seidel. — Lombardische Bildwerke in Spanien, II. Die [illegible]. Von C. Justi. — Marmorbüste des Genuesen Acellino Salvago von Antonio della Porta Tamagnini. Von C. Justi. — Die Gefäß- und Punzenstecher der deutschen Hochrenaissance. Von August Winkler. — Ein altpersischer Teppich im Besitz der königlichen Museen zu Berlin. Von W. Bode. — Hans oder Sigmund Holbein. Von Daniel Burckhardt. — Noch einmal die Skulpturen des Bamberger Domes. Von G. Dehio. — Jacopo de' Barbari und Lucas Cranach d. j. Von Lionel Cust. — Der Croyteppich, im Besitz der königlichen Universität Greifswald. Von Julius Lessing.

Repertorium für Kunstwissenschaft. XV. Band. Heft 2/3.

Der griechische Mythus in den Kunstwerken des fünfzehnten Jahrhunderts. Von Karl Meyer. — Neue Beiträge zur Entstehungsgeschichte der kreuzförmigen Basilika. Von Dr. Hugo Graf. — Der deutsche und niederländische Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen. Von Max Lehrs. — Rembrandts Schützenbild. Von C. Hasse. — Der Utrechtpsalter. Von Adolph Goldschmidt. — Nochmals S. Martin von Lucca. Von August Schmarsow.

L'Art. 1892. Nr. 674.

Salon de 1892. Von Paul Leroi. — L'architecture au Salon de 1892. Von V. Petitgrand. — Chronique des expositions. Von H. Mereu. — L'art du blason et ses applications artistiques. Von Jules [illegible]. — Monument à élever à Douai à la mémoire du sculpteur Jean de Douai, dit Jean Bologne. Von Henri Dulieu.

Archivio storico. 1892. Nr. 3.

I Cenacoli di Gaudenzio Ferrari. Von Ambrogio Marazza. — La Cancelleria ed altri palazzi di Roma attribuiti à Bramante. Von D. Gnoli. — La Vergine col Bambino e il S. Giovannino di Guido Reni in Firenze. Von Gustav Frizzoni. — Nuovi Documenti.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in **Frankfurt a. M.**, Kunstauktionsgeschäft gegr. 1869.

Die Italienischen Photographien

aller Verlagsanstalten. **Gut und billig.**

Kunsthandlung HUGO GROSSER, Leipzig.

Kataloge. Auswahlsendungen. [179

Verlag von **E. A. Seemann** in **Leipzig.**

Ornamentale Formenlehre.

Eine systematische Zusammenstellung des Wichtigsten aus dem Gebiete der Ornamentik zum Gebrauch für Schulen, Musterzeichner, Architekten und Gewerbtreibende von **Franz Sales Meyer**, Professor an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe. 300 Tafeln mit erläuterndem Text. Grossfolio. In Mappe mit Zugband 78 M.
Dies von der grossherzogl. Kunstgewerbeschule zu Karlsruhe veranlasste, grossartig angelegte und sorgfältig durchgeführte Werk wird von der Fachpresse einstimmig als eine vorzügliche Leistung gepriesen.

Verlag von **E. A. Seemann** in **Leipzig.**

Einführung in die antike Kunst.

Von Prof. Dr. **R. Menge.**

Zweite verbesserte und vermehrte Auflage 1885. Mit 34 Bildertafeln in Folio. Atlas und Text brosch. 5 M.; geb. M. 6,50.

Verlag von **E. A. Seemann** in **Leipzig.**

Deutsche Konkurrenzen.

Eine Sammlung interessanter Entwürfe aus den Wettbewerben deutscher Architekten.

Zusammengestellt und herausgegeben
von
Prof. **A. Neumeister**, Reg.-Baumeister, und Prof. **E. Häberle**,
Karlsruhe, Baden.

Erscheint in zwanglosen Heften. Heft I. Rathauskonkurrenz für Pforzheim à 1 M 20 Pf.

Die geplante fortlaufende Veröffentlichung der Entwürfe bei deutschen Preisbewerbungen bezweckt, die geistige Arbeit, die schöpferischen Gedanken, die in den Entwürfen enthalten sind, der deutschen Architektenwelt zu erhalten und zugänglich und nutzbar zu machen. Es soll von jeder Preisbewerbung, die allgemeines Interesse hat, entweder ein einzelnes Heft von etwa 24 Seiten mit 50—60 Abbildungen erscheinen, oder es sollen mehrere Konkurrenzen, die die gleiche Aufgabe behandeln, in einem Heft zusammengenommen werden.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
Potsdamerstrasse 3

Josef Th. Schall.

VIETOR'sche **Kunstanstalt Wiesbaden,**
Dauernde kunstgewerbliche Ausstellung.
aus allen Fächern.
Ausstellungsbedingungen frei. [496

Verlag von **E. A. SEEMANN Leipzig.**

Mythologie der Griechen u. Römer.

Von **Professor Dr. O. Seemann.**

3. Auflage unter Mitwirkung von Rud. Engelmann bearbeitet.
Mit Abbildungen 1885.
Gebunden M. 3,50. Prachtausgabe mit Kupfern fein geb. M. 4,50.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Handbuch der ORNAMENTIK

von **Franz Sales Meyer.**

Dritte Auflage. Mit 3000 Abbildungen auf 300 Tafeln. Preis brosch. M. 9.— gebd. M. 10.50

Verlag von **Artur Seemann** in Leipzig.

Spaziergänge eines Naturforschers

von **William Marshall,**
Professor an der Universität Leipzig.

Zweite verbesserte Auflage.

23 Bogen reich illustriert mit mehrfarbigem Drucke. Preis eleg. kart. 8 M., sehr fein geb. 10 M.

Elegant ausgestattet. — Fesselnd geschrieben.



Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN Heugasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 21.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

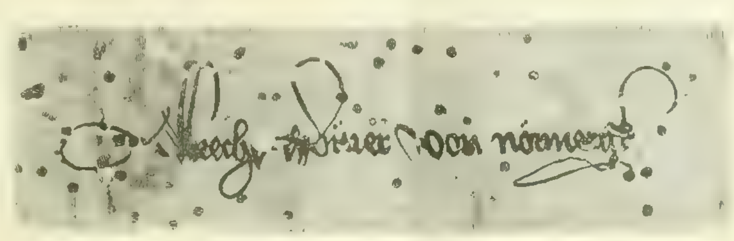
Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 31. 21. Juli.

Während der Sommermonate Juli, August und September erscheint die Kunstchronik nur aller vier Wochen.

ALBRECHT DÜRER IN BASEL UND VENEDIG.

Dr. Daniel Burckhardt, der Verfasser des wichtigen Buches „Die Schule M. Schongauers am Oberrhein“ hat sich nunmehr auch um Albrecht Dürer hochverdient gemacht. Er veröffentlichte soeben in G. Hirths Verlag in München ein reich illustrirtes Buch unter dem Titel: „Albrecht Dürers Aufenthalt in Basel 1492—1494“, und diese Arbeit bereichert Dürers „Werk“ um eine bedeutende Anzahl Zeichnungen und Holzschnitte.

In Basel befindet sich ein Holzstock, der heilige Hieronymus in der Zelle (Pass. 246), welcher auf der Rückseite die Inschrift trägt: Albrecht Dürer von nörmergk. Burckhardt nimmt mit Recht an, dass diese Schrift von Dürer selbst herrühre und demgemäß auch die Zeichnung auf dem Holzstocke von ihm gefertigt sei. Bisher kannte man — abgesehen von neueren Abdrücken — bloß die Verwendung des Blattes für die 3. Ausgabe der Epistolae beati Hieronymi, Basel 1497, Burckhardt zeigt aber die überraschende Thatsache, dass der Stock bereits in der 2. Auflage des genannten Buches von 1492 sich vorfinde. Es ist also festgestellt, dass sich der Nürnberger damals in Basel aufhielt. Im Jahre 1492 war er in Kolmar eingetroffen, wo er von den Brüdern des verstorbenen Martin Schongauer, Kaspar, Paul und Ludwig, gut aufgenommen wurde. Burckhardt meint nun, dass Dürer in Ludwigs Werkstatt getreten und hier zum Holzschnittzeichnen angeleitet worden sei. Nach Burckhardt war nämlich Ludwig auch Zeichner für den Holzschnitt und verfertigte die Illustrationen zur Chronica Hungariae, Augsb. bei Ratdolt 1488, eine Vermutung, die sehr viel für sich hat. „Wahrscheinlich im Spätsommer 1492“ ist Dürer dann nach Basel gezogen und zeichnete alsbald den heiligen Hieronymus.



Namenszug Albrecht Dürers auf der Rückseite des Holzstockes von St. Hieronymus.

Von diesem letztern ausgehend, mit dem die ganze Beweisführung steht und fällt, thut Burckhardt nun dar, dass Dürer in Basel eine größere Thätigkeit für den Holzschnitt entfaltet habe. Es existiren im Museum daselbst noch eine Reihe ungeschnittener und geschnittener Stöcke zu den Komödien des Terenz Andria und Eunuch, die ohne Zweifel, wie der Vergleich mit dem heiligen Hieronymus beweist, von einer und derselben Hand sind. Der bekannte Gelehrte und Dichter Seb. Brant hatte diese Terenzausgaben, zu deren thatsächlichem Erscheinen es jedoch nicht gekommen ist, angeregt. Ferner zeichnet Dürer in Basel noch die 45 Holzschnitte des „Buches des Ritters vom Thurn“ (1493) und eine „Reihe Blätter“ zum Narrenschiff (1494), deren stilkritische Untersuchung Burckhardt sich vorbehält. Nach demselben ist das letzte Werk Dürers in Basel das Titelbild zu den Opera Roswithae (anfangs 1494 gezeichnet). Bald darauf muss sich Dürer nach Straßburg begeben haben, wo er gemäß dem Imhofschen Inventar, zwei Bildnisse, die seines Meisters und einer Frau, im Jahre 1494 malte. (Diese Angabe ist nur aus Hyperkritik angezweifelt worden). Nach

Pfingsten aber weilt Dürer bereits wieder in seiner Vaterstadt.

Burckhardt entrollt uns also eine ganz überraschende Perspektive. Wir sehen den in Dürer nachwirkenden, in obigen Illustrationen sehr kenntlichen Einfluss Martin Schongauers und gewahren eine Fülle von Jugendarbeiten des Künstlers, seine früheste Thätigkeit wird förmlich von elektrischem Lichte erhellt. Der Ankündigung Burckhardts, dass er ein genaues Verzeichnis der in Basel entstandenen Werke des großen Nürnbergers geben wolle, sehen wir mit Spannung entgegen.

den Kern der Sache, die ausgezeichnete Beweisführung, nicht. Anders aber steht es mit der Frage, hat Dürer damals schon Italien besucht? Hier weichen wir von dem Verfasser gänzlich ab. Allerdings ist sein Nachweis gelungen, dass Albrecht in seinen Wanderjahren 1490—1494 nicht in Welschland gewesen sein könne: die Zeit in Kolmar, Basel und Straßburg von 1492—1494 scheint vollkommen ausgefüllt, und in den Baseler Arbeiten wird nichts von italienischem Einflusse sichtbar, der sich sonst unbedingt kundgeben musste.

Burckhardt bemüht sich nun, die Beweise für



Mutmaßliches Kopfstück zu „Andria": Terenz dichtend. Zeichnung von Albrecht Dürer

Bis hierher können wir dem Verfasser nur unsere Zustimmung geben. Wir hätten bloß einige Kleinigkeiten zu beanstanden. So erscheint uns die Federzeichnung der Albertina, Darstellung Christi, nur als Kopie nach M. Schongauer, die Jakobsschlacht weicht in der Technik doch zu sehr von Ludwigs beglaubigten Stichen ab, um nicht ohne die allerzwingendsten Gründe für dessen Arbeit gehalten zu werden, und in der Beurteilung der einzelnen Illustrationen scheint Burckhardt hier und da doch zu kritisch gegen Dürer zu entscheiden, so bezweifelt er z. B. die Urheberschaft Dürers bei den Illustrationen zu Andria Akt V, Szene 5, zu dem Eunuch Akt V, Szene 1, Akt V, Szene 10 etc., was wir, allerdings bloß nach den Lichtdrucken urteilend, nicht finden können. Allein diese Dinge berühren

den ersten Aufenthalt in Venedig aus der Welt zu schaffen, es gelingt ihm dies aber nur durch die gewagtesten Annahmen. Unser trefflicher Forscher stand eben noch unter dem Banne der zum Dogma gewordenen Meinung, dass Albrecht nach Beendigung seiner Wanderjahre bis 1505 Nürnberg nicht mehr auf längere Zeit verlassen haben könne, und da er nun mit Recht darthun konnte, dass zwischen 1490—1494 ein italienischer Aufenthalt nicht möglich sei, strich er ihn überhaupt. Es existirt aber kein vernünftiger Grund dagegen, dass Dürer sich Ende 1494, nachdem er seinen Hausstand gegründet, auch noch die welsche Kunst ansehen wollte, und wenn man mit Burckhardt entgegnet, dass Dürer in seiner Familienchronik nichts von einer ersten Reise erwähnt, so erwähnt er darin die zweite und die nieder-

ländische eben auch nicht. Für den Aufenthalt in Italien, bezw. Venedig, Ende des Jahres 1494 und im Jahre 1495 giebt es eine erdrückende Zahl von Beweisen.

Zuerst litterarische. Die bekannte Stelle in dem Briefe an Pirkheimer vom 7. Febr. 1506. „Das Ding, das mir vor 11 Jahren so wohl gefallen hat, gefällt mir jetzt nicht mehr“, kann sich nur auf Kunstwerke beziehen, die Dürer eben wieder sieht. Er sagt es ja selbst „wenn ich es jetzt nicht selbst sähe, hätte ich es keinem geglaubt“; er hatte also die betreffenden Sachen vor eigenen Augen gehabt. Auch steht diese Stelle mitten in Äußerungen, die sich auf italienische Kunst beziehen. Die zweite Stelle ist die, wo Scheurl von Dürer im Jahre 1506 schreibt: Qui quum nuper in Italiam rediisset. Burckhardt versteht das freilich dahin, Dürer habe von April bis August 1506 Venedig zeitweilig verlassen und sich in die Tiroler Berge begeben, und auf die Rückkehr von dieser, an sich ja nicht unmöglichen Abwesenheit bezöge sich das „redire“. Das scheint mir aber doch zu subtil. Das „rediisset“ wird eben durch „wieder gekommen war“ zu übersetzen sein und auf den ersten frühern Aufenthalt sich zurückbeziehen, aber nicht auf einen im Jahre 1506 unternommenen „Ausflug“. Wer wird denn da „in Italiam redire“ sagen, wo Dürer Italien, selbst Burckhardts Hypothese angenommen, doch kaum wirklich verlassen hatte! Die dritte Stelle ist die, wo Dürer von de Jacopo de Barbari spricht, dass dieser ihm die menschlichen Proportionen gezeigt habe, als er noch jung war und von solchen Dingen noch nie gehört hatte. Diese Begegnung in die dem Jahre 1495 folgenden Jahre zu versetzen, ist deshalb unwahrscheinlich, weil Dürer sich gerade damals viel mit nackten Figuren beschäftigte, also ihn die menschlichen Proportionen bereits lebhaft interessirten. Am einfachsten ist die Erklärung, dass er den Meister Jakob eben in Venedig hatte kennen gelernt, wo es ganz glaublich war, dass ihm dem 23jährigen diese Dinge noch vollkommen fremd waren.

Zu diesen litterarischen Zeugnissen treten aber in reichlicher Fülle die künstlerischen. Da sind die beiden Kopien nach Mantegna's Kupferstichen von 1494, der Orpheus ebenfalls von 1494, das Christuskind aus einem Gemälde des Lorenzo di Credi von 1495, die Zeichnung nach einer vornehmen Venezianerin von 1495, (Dürer hat das Motiv später für das babylonische Weib benutzt; Entwurf für dieselbe, wie Thausing will, ist sie aber sicher nicht; die Tracht ist undeutsch), das Studienblatt in den Uffizien (1494 oder 1495), die Zeichnung mit Apollo und Diana in London (1494 oder 1495), die Zeichnung mit der Inschrift „Lutus“ in der Albertina (1494 oder 1495), die Gebirgslandschaften (Trient, Innsbruck etc. desgleichen). Dass alle diese Dinge nur auf einer Reise



Zeichnung von ALBRECHT DÜRER zu „Der Eunuch“, Akt IV, Szene 7.

oder während eines bestimmten Aufenthaltes entstanden sein können, liegt auf der Hand, und es stimmt dies ohne gezwungene Verschiebung der Daten mit den elf Jahren jenes Briefes genau überein. Nicht minder als diese Studien führt die gesamte Kunstweise Dürers seit 1495 einen kräftigen Beweis. Durch Skizzen und Mitteilungen der Humanisten in Nürnberg erklärt sich das nicht. In Basel gab es ja auch Humanisten, warum sollten denn die dann nicht den entsprechenden Einfluss geübt haben? Nun gewahren wir aber gerade zwischen den Baseler Zeichnungen und Schnitten und den Arbeiten in Nürnberg einen Unterschied, der nur durch einen, ich möchte beinahe sagen, plötzlichen Ruck erklärbar ist. Es müssen Anschauungen dazwischen liegen, die Dürer auf heimatlichem Boden nicht in sich aufnehmen konnte. Gerade umgekehrt, dass die Baseler Werke den ersten italienischen Aufenthalt Dürers ausschließen, unterstützen sie ihn noch durch ihre Kontrastwirkung. Man vergleiche nur mit ihnen die Zeichnung „das Frauenbad“ von 1496, den Holzschnitt „das Männerbad“ mit den italienischen Motiven in der Architektur, die so stark italienisirende Zeichnung der lautenspielende Engel von 1497, die vier Hexen von 1497, den Traum mit der eleganten Zeichnung des Nackten und dem prächtigen Putto, den Raub der Europa, den Holzschnitt „Ercules“, die Apokalypse mit samt ihren venezianischen Architekturmotiven und Schiffen und tutti quanti. Der deutschen Kunst entsteht dadurch doch gewiss kein Eintrag, dass Dürers Geist durch den Anblick italienischer Kunstwerke, und zwar durch einen auf ihrem Boden selbst stattgefundenen Anblick, befruchtet worden ist. Deren größere Formen wirkten auch auf ihn ein, ohne dass der Urquell seines deutschen Gefühles dadurch gestört worden wäre.

WILHELM SCHMIDT.

HANDZEICHNUNGEN ITALIENISCHER MEISTER

in photographischen Aufnahmen von Braun & Co. in Dornach, kritisch gesichtet von Giovanni Morelli (Lermolieff).

Mitgeteilt von E. HABICH.

(Fortsetzung.)

Raffael Santi.

49. Etude pour le passage de la mer Rouge . . . . Scheint echt zu sein.
50. La pêche miraculeuse . . . . Schule.
51. Une main (attribuée) . . . . Nein, ohne Wert.
52. Le couronnement de la Vierge. Frühe Zeit, wenn echt, aber nicht sicher.

Nb. In der Ambrosiana zu Mailand und in der Albertina (Wien), sind Kopien dieser Zeichnung.

53. Etude pour l'ange qui se trouve sur la planète de Jupiter (chap. Chigi) Fälschung.
54. Tête de sainte Elisabeth (du tableau de „La Perla“) . . . . . Gut; ob echt und wer?
55. L'enlèvement d'Hélène . . . . Nein; Giulio Romano.
56. Un soldat pour la Résurrection. Nein; Giulio Romano, zur Schlacht bei Ostia.
57. Tête de saint Jean et de saint Pierre de la Transfiguration . . . . . . Echt. Studien.
58. Deux figures nues pour la bataille de Constantin . . . . . . Nein; Giulio Romano.
59. L'emblême de la Charité . Nein; Kopie nach Fresco.

59 bis. Tête (étude) . . . . . . Nein; Kopie.

Michelangelo Buonarroti.

60. Trois hommes discutant ensemble. Nein; ist Cambiaso als Nachahmer des Michelangelo.
69. Esquisses pour le mausolée de Jules II. Echt.
85. Quatre guerriers armés de lances pour le crucifiement de Saint Pierre . Echt.

CHATSWORTH.

Galerie du Duc de Devonshire.

Pietro da Cortona.

10. Fuite des Sabines . . . . Echt. schön.

Perino del Vaga.

12. Les dieux de l'Olympe . . . . . . Echt, späte Zeit.
13. Combat de Tritons . . . . Nein. Unsinn.
17. Mort d'Adonis . . . . Echt.
18. Le lavement des pieds . . . Hübsch; ob von ihm?
20. Sainte Famille . . . . } Echt.
21. „ . . . . } Echt.
22. Sainte Cécile . . . . Nein.

Biggio Bolognese.

28. Adoration des Mages . . . . . . Kopie nach Peruzzi.

Peruzzi.

29. Motif d'architecture . . . . . . Echt.

Daniele da Volterra.

30. Tête d'homme, vue de trois quarts. Nein; L. di Credi.
31. Groupe d'enfants portant des ustensiles d'astronomie . . . . Nein, ist Correggio.

Francesco Salviati.

32. Buste de jeune homme . . . . . . Echt.
34. Le pape Pie IV. pardonnant aux révoltés . . . . Kann echt sein.

Andrea del Sarto.

36. Sainte Famille und die anderen Nummern . . . . Nicht von Andrea del Sarto und ohne Wert.

Leonardo da Vinci.

48. Deux têtes tourneés de trois quarts à gauche . . . . Kopie.
51. Léda . . . . Nein; Sodoma.
52. Une procession (sujet grotesque) } Nein; ohne Wert.
53. Quatre caricatures . . . . . . } Nein; ohne Wert.
54. Quatre caricatures . . . . . . } Nein; ohne Wert.
55. Quatre caricatures en buste . . } Nein; ohne Wert.

Federigo Barrocci.

57. La Vierge, l'enfant Jésus et Saint Joseph . . . . Echt.
58. La Mise au tombeau . . . . Echt.
59. L'Assomption . . . . Echt.

Giulio Romano.

63. Une jeune femme entourée de dragons et de chimères . . . . . Kopie; kommt oft vor
64. Allégorie . . . . Echt.
66. La Circoncision . . . Echt; im Louvre-Kataloge unter Nr. 309 irrtümlich als Ramenghi das Gemälde, und als Ramenghi auch von Braun & Co. unter Nr. 143 in ihrem Verzeichnis aufgeführt.
69. Combat de Tritons . . . . Echt.
72. Motif de décoration pour un plafond. Echt.
74. Enlèvement de Déjanire . . . . . Echt.
75. Deux enfants . . . . . Nein; von einem Pfuscher.
79. Figure allégorique avec deux génies. Nein; wertlos.
81. Moïse sauvé des eaux . . . . . . Echt.

Raffael Santi.

82. Guerriers s'embarquant pour la guerre . . . . Kopie nach Raffael.
83. Le Christ sortant du tombeau. Nein; Perin del Vaga.
87. Etude de figure nue . . . . Echt, aber verdorben.
88. Croquis de différentes figures de Saintes . . . . Nein; Durchpausung.
89. Trois figures drapées . . . . Nein; falsch.
90. Femme nue à la fontaine . . . . Wertlos.
92. Tête d'homme . . . . Echt.
93. Trois figures de femmes nues à mi-jambes . . . . Nein; Kopie nach Giulio Romano.
94. Figure de femme nue agenouillée. Verdorben, vielleicht echt.
95. La Vierge, Sainte Anne et l'enfant Jésus . . . . Nein; Schule.
98. Consul romain haranguant ses soldats. Nein; Perin del Vaga.

Nb. Die nicht angeführten Nummern der Zeichnungen Raffaels sind unecht und ohne Wert.

Guercino.

113. Femme assise tenant un jeune enfant. Nein; Schidone.

Annibale Carracci.

119. Etude de torse . . . . Echt.
120. Jeune enfant debout, vu de face . . Nein; Schidone.

Primaticcio.

131. Les Dieux de l'Olympe . . . . . Vero.

Niccolò dell' Abbate.

135. Sainte Famille . . . . Echt, den Primaticcio nachahmend.

Corregio.

138. Etude de trois enfants nus . . . Echt.

Giorgione.

170. Prédication d'un pape . , Ist ein Venezianer, aber nicht Giorgione.
171. Deux têtes d'hommes de trois quarts à gauche . . . Mag Sebastian del Piombo sein.
172. Décollation . . . . Echt.
175. Mort et supplice d'une martyre . . Echt.

Paolo Veronese.

177. Les pélerins d'Emmaus . . . . . Echt.

Domenico Campagnola.

178. Assomption de la Vierge . . . Echt.
179. Six études d'enfants nus . . . . Echt.
180. Sept études d'enfants nus . . . . Echt.
181. Six études d'enfants nus . . . Echt.
182 La pêche miraculeuse . . . . . Echt.
183. Angélique . . . . Echt.
184. Le repas chez Simon . . . . . . Echt.

Sebastiano del Piombo.

190. Figure drapée, couchée et de dos . Echt; San Pietro in Montorio.

Andrea Mantegna.

191. Judith avec la tête d'Holopherne . Kopie.
192. Combat de tritons . . . . Echt.

Tintoretto.

195. L'incendie . . . . Echt.

Tiziano.

196. La Vierge et l'Enfant, à gauche Saint Jean . . . . Nein.
197. Portrait d'homme en buste, la tête de profil à gauche . . . . Nein.
198. Le pape Jules II à mi-corps . Nein; wohl Sebastian del Piombo.
199. L'enfant prodigue gardant son troupeau. Nein; Dom. Campagnola.
200. Une procession de prélats . . . . Nein, Carpaccio.
203. La Vierge et l'enfant Jésus accueillent le petit Jean . . . . Gut, aber nicht Tizian.

Schloss Windsor.

Sandro Botticelli.

100. Jeune femme debout . . . . . Fiorenzo di Lorenzo.

Michel-Angelo Buonarotti.

101. La Vierge et l'enfant Jésus, avec le petit Saint Jean . . . . Echt.
104. La Résurrection: grande composition de 12 figures nues . . . . Echt.
105. Le Christ sortant du tombeau: étude pour une Résurrection . . . . . Echt.

Lorenzo di Credi.

137. Buste d'homme, la tête couverte d'un bonnet . . . . Fälschung.

Andrea Mantegna.

142. Hercule étouffant Antée . . . . . Schule.

Masaccio.

145. Jeune homme assis: à côté un chien couché . . . . Nein; ein Florentiner.

Raffael Santi.

153. Le massacre des Innocents . . . . Echt
155. La Vierge évanouie, détail de la mise au tombeau . . . . Fälschung
156. Deux guerriers nus assis; étude pour une Résurrection . . . . Späte Fälschung.
159. La Dispute . . . . Nein.
160. Homère, Virgile et Dante: trois têtes esquissées pour le Parnasse . . Echt.

[illegible]. Adam et Eve chassés du Paradis . Unten echt aber etwas verdorben.
165. La Pêche miraculeuse . . . . . . Schüler.
167. Elymas frappé de cécité . . . . . Schüler.
169. Les trois Grâces . . . . Echt.
173. Sainte Famille de quatre figures . Echt.
176. Léda debout avec le cygne . . Sodoma (wie das Bild von Sodoma in der Galerie Borghese). —

Luca Signorelli.

177. Hercule étouffant Antée . . . . . Echt; schön.

Leonardo da Vinci.

181. Quatre esquisses du monument équestre de Francesco Sforza . . . .
183. Cavalier galoppant vers la gauche, . étude pour le même monument .
186. Esquisse d'une Sainte Famille, l'enfant Jésus jouant avec un chat . . .
187. Neptune entouré de quatre chevaux . marins . . . .
197. Homme barbu nu debout, vu de dos. } Echt.
203. Jeune homme nu debout . . . . Echt.
205. Etude d'Enfant pour la Vierge aux rochers et Enfant sur le bras de sa mere . . . . Echt.
206. Deux études d'Enfant . . . . Nein, Cesare da Sesto.
208. Tête de vieillard, de face . . . Bernardino de'Conti.
209. Tête de vieillard, de face . . . . Schön, fraglich.
212. Tête d'homme, de profil à droite . Echt.

(Fortsetzung folgt.)

KUNSTLITTERATUR.

— *„Filippo Brunelleschi. Sein Leben und seine Werke“.* Unter diesem Titel veröffentlicht *Cornel von Fabriczy* soeben im Verlage der Cottaschen Buchhandlung einen starken Großoktavband (XXXIX und 636 S.), in welchem das gesamte biographische und bauwissenschaftliche Material über den Begründer der toskanischen Renaissance zu einer erschöpfenden Monographie zusammengefasst erscheint. Wir werden an anderer Stelle auf das bedeutsame Werk zurückkommen, wollen aber nicht unterlassen, zunächst in dieser kurzen Fassung alle gelehrten und künstlerischen Freunde dieser Studien auf die fleißige und ergebnisreiche Arbeit Fabriczys, die Frucht jahrelanger Forschung, nachdrücklich hinzuweisen.

* Die Renaissanceskulptur Toskanas bildet den Gegenstand einer großen, mit prächtigen Lichtdrucken ausgestatteten Publikation, welche *Friedrich Bruckmann* in München soeben herauszugeben begonnen hat. Das Werk bildet eine Art Ergänzung zu dem Unternehmen der Società di San Giorgio über die toskanische Architektur und wird bei der wachsenden Vorliebe, deren sich die Schöpfungen der italienischen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts in den weitesten Kreisen der kunstfreundlichen Welt zu erfreuen haben, gewiss ein dankbares Publikum finden. Die Reproduktionen der Bildwerke sind in großem Folioformat mit allen Mitteln der modernen Technik hergestellt. Der von *W. Bode* herrührende Text bietet die Erklärung und alle sonstigen Behelfe zur vollen Würdigung der auf den Tafeln erscheinenden Werke. Die uns vorliegende erste Doppellieferung enthält Statuen und Reliefs von Meistern der Frührenaissance und der Hochrenaissance (Donatello, Robbia, Michelangelo u. a.). Von der dritten Lieferung an soll die chronologische Reihe streng eingehalten werden. Von den Hauptmeistern werden sämtliche, von den minderen Künstlern die besseren Werke durch Bild und Wort zur Vorführung gelangen. Der Umfang stellt sich auf ca. 70 Lieferungen à 20 M.

— *Die Bronzethüren des Hildesheimer Domes.* Einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der Kunstschöpfungen von Hildesheims großem Bischof *Bernward* liefert Dr. *A. Bertram* in einer kleinen Abhandlung über die bekannten Bronzethüren des Hildesheimer Domes. Auf Grund einer archäologischen Abhandlung von *P. J. J. Berthier*, Professor und zeitigen Rektors der Universität Freiburg (Schweiz): La porte de Sainte-Sabine à Rome (XII. u. 87, mit Abbildungen der Kirche, der Thür, des Einfassungsornamentes und der 18 Szenen der Thürfüllungen) führt Bertram in seiner Schrift[1]) den Nachweis, dass diese Thüren von St. Sabina dem Bischof Bernward Vorbilder waren für den Plan und die Komposition der Hildesheimer Domthüren. Bertram weist nicht nur eine überraschende Ähnlichkeit beider Werke nach bezüglich des Parallelismus der Bilder aus dem alten und neuen Testament, sondern er bringt vor allem den historischen Nachweis, dass dem heil. Bernward die Thüren von St. Sabina bekannt sein mussten. Auf seiner Romreise im Jahre 1001 traf Bernward mit Kaiser Otto III. in Rom selbst zusammen, welcher ihn zu sich in den Kaiserpalast auf dem Aventin einlud. (Leben Bernwards v. Thangmar, 19. Kapitel. Die Kaiserburg lag aber in unmittelbarer Nähe von St. Sabina, dessen Portal damals noch offen lag. Bertram folgert mit Recht, dass dem heil. Bernward, der damals in der Blüte seines Künstlertums stand, diese Thüren bekannt sein mussten, da jeder Gang in die Stadt ihn an diesem Portale vorüber führte. Diente doch auch die Trajanssäule bekanntlich dem heil. Bernward zum Vorbilde für die Christussäule auf dem Domplatze zu Hildesheim. *ENGELHARD.*

TODESFÄLLE.

*** *Der Blumenmaler Franz Komlosy*, ein Schüler Waldmüllers, ist am 13. Juli in Wien, 75 Jahre alt, gestorben.

*** *Der schweizerische Landschaftsmaler Salomon Corrodi*, der seit den dreißiger Jahren in Rom ansäßig war, ist am 4. Juli auf der Rückreise in die Heimat in Como, 82 Jahre alt, gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Dem englischen Maler J. E. Millais* ist vom deutschen Kaiser der Orden pour le mérite verliehen worden.

*** *Der Radirer und Bildhauer Ernst Moritz Geyger* aus Rixdorf bei Berlin, der während der letzten Jahre in Italien gelebt hat, ist als Lehrer an die Kunstakademie zu Dresden berufen worden.

x. *Th. Krauth*, Professor an der Baugewerkschule in Karlsruhe, wurde unter Verleihung des Titels Regierungsrat zum etatsmäßigen ordentlichen Mitgliede des Badischen Gewerbeschulrats ernannt.

KONKURRENZEN.

x.— *Hamburger Rathausbau.* Für den Skulpturenschmuck des neuen Rathauses zu Hamburg ist ein Wettbewerb ausgeschrieben. Es handelt sich um zwanzig Kaiserstandbilder, sechs allegorische Figuren und sechs Standbilder von Fürsten und Bischöfen. Zunächst sollen Modellskizzen für zwei Kaiserstatuen, einen Bischof und eine sitzende allegorische

1) Bertram, Die Thüren von St. Sabina in Rom, das Vorbild der Bernwardsthüren Hildesheim, 1892.

Figur eingereicht werden. Der Einlieferungstermin ist der 13. August. Das Programm versendet die Rathausbaukommission in Hamburg.

— x. *Stuttgart.* Die hiesige Kunstgenossenschaft hat in ihrer Versammlung vom 27. Juni zu der Entscheidung der Preiskonkurrenz für die König Karlshalle Stellung genommen und mit Stimmenmehrheit folgende Resolution zum Beschluss erhoben: „Die Kunstgenossenschaft bedauert, dass auch in dieser künstlerischen Frage die Mitwirkung der Künstlerschaft auf ein kleines und ungenügendes Maß beschränkt wurde. Erscheint es schon als ein Missverhältnis, dass in das aus 14 Personen zusammengesetzte Preisgericht, abgesehen von dem ausführenden Architekten, nur fünf Künstler, für die malerische und bildhauerische Aufgabe nur zwei, beziehungsweise drei sachverständige Berufsgenossen zugezogen waren, so musste der beratende Einfluss der Sachverständigen noch weit mehr in den Hintergrund gedrängt werden durch den Umstand, dass zwei der in das Preisgericht delegirten Maler den Beratungen fern blieben und der eine gar keine, der andere eine willkürliche, weil den Preisbewerbern zuvor nicht bekannte Stellvertretung gefunden hat. Die Kunstgenossenschaft vermag der unter solchen Umständen erfolgten Wahl unter den Bewerbern die Unanfechtbarkeit nicht zuzugestehen, und sie ist überzeugt, dass die angedeuteten Mängel auf den Ausfall der Entscheidung nicht ohne schädigende Wirkung geblieben sind. Sie erachtet es daher als ihre Pflicht, den Wunsch auszusprechen, es möchte bei öffentlichen künstlerischen Angelegenheiten fortan der Stimme der Berufsgenossen ein größeres Gewicht eingeräumt werden.“ Diese Resolution ist von der Kunstgenossenschaft dem ständischen Ausschuss übermittelt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Die Gemäldesammlung des verstorbenen Earl of Dudley* ist am 25. Juni in London versteigert worden. Sie hat einen Gesamterlös von 101320 Pfd. (= 2,127,820 M.) gebracht. Eine Landschaft von A. Cuyp erzielte 1800 Guineen, eine holländische Szenerie von Hobbema und ein Van der Velde 9600 Guineen, Der verliebte Kavalier, von F. Mieris 3400 Guineen, das Innere einer Kirche von Adrian von Ostade 2500 Guineen, St. Johannes in der Wildnis predigend, von Rembrandt 2500 Guineen, die Rast der Ausflügler von P. Wouverman 3500 Pfd., Juno, die Augen des Argus in einen Pfauenschwanz versetzend, von Rubens 1500 Guineen, Ansicht von Venedig von Canaletto 1950 Guineen, Ansicht des Canal grande gleichfalls von Canaletto 2100 Guineen, die Jungfrau und das Kind bei St. Johannes von Lorenzo di Credi 2400 Guineen, die Jungfrau und das Kind umgeben von Heiligen, von Carlo Crivelli 7000 Guineen, die Kreuzigung von Raffael 10600 Guineen, die Madonna von Raffael (?) 3050 Guineen, Mutter und Kind von Tizian 2400 Guineen. Wie verlautet, ist das Gemälde von Carlo Crivelli für das Berliner Museum angekauft worden.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

⊙ *Das Projekt einer Berliner Weltausstellung* hat nunmehr insofern eine feste Grundlage gewonnen, als die städtischen Behörden einen Garantiefonds von 10 Millionen Mark bewilligt haben und der Reichskanzler Graf Caprivi den Bürgermeister Zelle zu einer Unterredung eingeladen hat, in der die einleitenden Schritte besprochen worden sind. Zunächst will der Reichskanzler die Ansichten der verbündeten Regierungen einholen und dann in den Kreisen der Großindustrie Umfrage halten. Inzwischen hat auch die *französische Regierung* beschlossen, im Jahre 1900 abermals eine *Weltausstellung in Paris* zu veranstalten. Für Deutschland wäre also das Jahr 1898 wohl der letzte Termin.

FRAGE.

Wie denkt man in Künstlerkreisen über den Zeichenunterricht an höheren Schulen? Hält man ihn so, wie er gegenwärtig gehandhabt wird, für geeignet, um ein urteilsfähiges Kunstpublikum heranzubilden, oder hegt man Wünsche, wie er zu besagtem Zwecke anders sollte gestaltet sein?

Zeichenlehrer W.

ZEITSCHRIFTEN.

Der Formenschatz. 1892. Heft 7 u. 8.

Taf. 97. Antiker Marmorsarkophag. Kapitolinisches Museum, Rom. — Taf. 98. Amphora aus blauem Glas aus Pompeji. Museum Neapel. — Taf. 99. Abrahams Opferung. Marmorgruppe. Von Donatello. — Taf. 100. Gewirkter Teppich. Bayerisches National-Museum in München. — Taf. 101. Gegossenes Medaillon mit dem Bildnisse der Isotta da Rimini. — Taf. 102. Verzierte Degenscheide des Abu Abdallah Boabdil. Sammlung des Marquis de Villaseca. — Taf. 103. Persischer wollener Teppich. — Taf. 104. Von Josua und Eleazar werden die Länder durch das Los an die Stämme Israels verteilt. Federzeichnung von Raffael Santi. — Taf. 105. Studie für die Hände des Christusknaben unter den Schriftgelehrten von Albrecht Dürer. — Taf. 106. Große Majolikaplatte mit der Darstellung der Fabel von Actaeon. — Taf. 107. Ein Blatt von den Vorlagen für Goldschmiede; Punzenarbeit. — Taf. 108. Juwelengehänge und Goldschmiedeverzierungen in Niellomanier. Von Daniel Mignot. — Taf. 109. Madonna mit dem Jesuskinde und dem heiligen Antonius von Padua. Brera, Mailand. — Taf. 110. Entwürfe zu Uhrenkolben und dergl. Von Daniel Marot. — Taf. 111. Die Wahrheit, allegorisches Deckengemälde im früheren Hotel Soubise. Von Pierre-Charles Tremolière. — Taf. 112. Vier Friese. Von Salembier. — Taf. 113. Dorische Nischenumrahmung am Heiligtum der Athene-Polias zu Pergamon. Kgl. Museum zu Berlin. — Taf. 114. Büsten römischer Kaiser und Kaiserinnen im Kapitolinischen Museum in Rom. — Taf. 115. Illustration aus „Turrecremata, Meditationes“, gedruckt zu Albi in der Languedoc von Joh. Neumeister, einem Mitarbeiter Gutenbergs 1481. — 116. Modell einer Burg, in Holz geschnitzt und bemalt. Nationalmuseum in München. — Taf. 117. Marmorbüste des jugendlichen Johannes. Von Antonio Rosselino. — Taf. 118. Die heilige Familie. Kupferstich von Giovanni Antonio da Brescia. Original British Museum, London. — Taf. 119. Brustbild der Mona Lisa, von Leonardo da Vinci. Louvre, Paris. — Taf. 120. Zwei geschnitzte Ornamente, oberitalienischer Arbeit. — Taf. 121. Maria mit dem Jesuskinde von Gaudenzio Ferrari. Brera, Mailand. — Taf. 122. Reitschild des Königs Philipp II. v. Spanien. Armeemuseum in Madrid. — Taf. 123. Rahmen mit vier allegorischen weiblichen Figuren aus Alabaster. Nationalmuseum in München. — Taf. 124. Bildnis eines jungen Mädchens. Von Philipp de Champaigne. Louvre, Paris. — Taf. 125. Ein Blatt aus der Folge der Perspektiven und Gartenanlagen. Von Sievert van der Meulen. — Taf. 126. Reiche Plafonddekoration in Stuck. Hôtel Soubise, Paris. — Taf. 127. Kamindekoration. Von Lalonde. — Taf. 128. Ornamentale Entwürfe für Möbel. Von Giuseppe Soli.

Die Kunst für Alle. 1892. Heft 19.

Die Münchener internationale Ausstellung von 1892. — Der Pariser Salon 1892. Von Otto Brandes.

Gazette des Beaux Arts. 1892. Lief. 421.

Les Salons de 1892. II. — La Sculpture; les arts industriels. Von M. Edmond Pottier. — Exposition de cent chefs-d'oeuvre des écoles françaises et étrangères. Von Paul Lefort. — Thomas Lawrence et la société anglaise de son temps. Von T. de Wyzewa. — La céramique persane au XIII siècle. Von Henry Wallis. — La sculpture copte à la période chrétienne II. Von Al. Gayet.

The Magazin of art. 1892. Juli.

Current Art: the new gallery. Von M. Phipps Jackson. — Corfu. Von T[illegible] — [illegible] Georges von der Straeten. Von M. H. Spielmann. — Scenic art. II. Von Professor Herkomer.

The Art Journal 1892. Juli.

Art critics of to day. Von Aliquis. — The Cleopatra of Sardou and madame Sarah Bernhardt. — The portrait painters. Von Barry Pain. — Outings in India III. Von A. Hudson. — Christoffel Bisshop, the dutch painter. Von Van Westrheene. — The summer [illegible]

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN KÖLN

Heugasse 58. Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 32. 18. August.

Während der Sommermonate Juli, August und September erscheint die Kunstchronik nur aller vier Wochen.

NEUE ERWERBUNGEN DER BERLINER GEMÄLDEGALERIE.

Bei der Versteigerung der Galerie des verstorbenen Earls of Dudley hat Dr. W. Bode nach heißem Kampfe ein Altarbild des Venezianers *Carlo Crivelli* (geb. um 1430—1440, thätig bis 1493) für den Preis von 7000 Guineen erstanden, dessen ungewöhnliche Höhe sich aus der Vorliebe der reichen Privatsammler für die Schöpfungen des Quattrocento hinreichend erklärt. Für die Berliner Galerie, deren Schwerpunkt seit ihrer Begründung in den italienischen Meistern des 15. Jahrhunderts liegt, ist mit dem Ankaufe dieses Bildes eine Lücke ausgefüllt, da Crivelli bisher nur mit einem noch unter dem Einflusse der Paduaner Schule entstandenen Bilde aus seiner frühesten Zeit, einem Christus im Grabe zwischen Maria und Johannes und den Heiligen Hieronymus und Magdalena unter Rundbogen, vermutlich der Predella eines Altargemäldes, und der Einzelfigur einer heiligen Magdalena in prächtiger Gewandung vertreten war. Letztere ist in dem leuchtenden, goldigen Kolorit und in der sorgsamen Wiedergabe der gewebten und gestickten Stoffe und alles übrigen Beiwerks mit dem neu erworbenen Gemälde verwandt, das im übrigen aber eine höhere Entwicklungsstufe des Meisters darstellt. Es ist bisher in der Litteratur nur von Ricci (Memorie storiche), Rosini und Crowe und Cavalcaselle (D. A. V, S. 89) erwähnt, aber nicht nach seinem Werte gewürdigt worden. Die nach Rosini ausgeführte Abbildung bei Crowe und Cavalcaselle giebt nur eine sehr dürftige, in den Einzelheiten auch unrichtige Vorstellung davon. Es befand sich ursprünglich in der Kirche San Domenico zu Fermo in den Marken, für die es im Auftrage einer Adelsfamilie gemalt worden ist, deren Wappen rechts und links von der Künstlerinschrift — in goldenen Buchstaben auf einem blauen, mit Nägeln befestigten Bande: Opus Caroli Crivelli Veneti — an der Vorderkante des marmornen Sockels, auf dem die Figuren stehen, mit Bändern befestigt sind. Da Crivelli seit 1490, wo er in den Ritterstand erhoben worden war, seine Bilder stets mit dem Zusatz „Miles“ oder „Eques“ zeichnete, muss das Berliner Gemälde früher entstanden sein, etwa um 1485. Es zeigt seinen Schöpfer auf der Höhe seiner Kraft, mit allen seinen Vorzügen und Schwächen, von denen die letzteren aber hinter der glänzenden Stoffmalerei zurücktreten. Die Muster der reichen Gewänder, mit denen die Madonna, der heil. Petrus und die beiden Bischöfe bekleidet sind, und der Teppiche, die den Hintergrund abschließen, sind so sorgfältig in allen Einzelnheiten durchgeführt, dass das Bild auch für die Geschichte der Textilkunst von großem geschichtlichen und ästhetischen Interesse ist.

Die mit einer von Edelsteinen funkelnden Krone als Himmelskönigin gekennzeichnete Madonna sitzt auf einem Throne, dessen architektonisch gebildete Rückseite in der Mitte durch einen aufgehängten Teppich mit roten Arabesken auf weißem Grunde verdeckt wird, so dass nur rechts und links die einfassenden Pilaster mit ihren zierlichen Füllungen im Stile der Frührenaissance und darüber die Ecken des Gesimses, auf denen Engelsbübchen mit Spruchbändern hocken, und die entsprechenden Teile des abschließenden Rundbogens sichtbar sind. Über dem Haupte der Madonna zieht sich eine Fruchtguirlande hin, von der nach links noch eine kleine Gurke herabhängt. Diese Vorliebe für Früchte ist für Crivelli charakteristisch. Auch auf dem Marmorfußboden vor der Madonna liegt ein mit großer

Liebe der Natur nachgebildeter Apfel. Maria ist mit einem tiefblauen Mantel bekleidet, der mit goldenen Arabesken gemustert und mit einer breiten Bordüre in Goldstickerei eingefasst ist. Das auf ihrem Schoße sitzende, mit einem grünen Wams bekleidete Christuskind reicht dem links knieenden Petrus, vor dem die dreifache Krone des Statthalters Christi auf dem Erdboden steht, unter Beihilfe der Madonna die Himmelsschlüssel dar, zunächst einen goldenen; einen zweiten, steinfarbenen, hält das Kind noch im linken Arm. Zu beiden Seiten wohnen je drei Geistliche, hinter denen rote, weißgemusterte Teppiche aufgespannt sind, über denen das Blau des Himmels zum Vorschein kommt, dem feierlichen Akte bei: drei Bischöfe in vollem Ornat und drei Ordensgeistliche in grauen Gewändern. Die Feststellung ihrer Persönlichkeiten muss genaueren ikonographischen Studien vorbehalten bleiben. Einer der Ordensgeistlichen wird durch die über ihm schwebende Hostie als der heil. Bonaventura charakterisirt. Einer der Bischöfe ist der heil. Ludwig, Bischof von Toulouse, ein anderer der erste Bischof von Ascoli, der heil. Emidius.

Die Erhaltung des in Tempera, anscheinend auch mit Öllasuren gemalten Bildes ist so vortrefflich, dass die Farben kaum etwas von ihrer ursprünglichen leuchtenden Frische eingebüßt haben können. Nur an zwei Stellen hat die Holztafel Sprünge erlitten, die sich vom oberen Rande etwa bis in die Mitte hineinziehen, aber geschickt verdeckt sind. Die bei Crivelli übliche Geziertheit der Bewegungen und Gebärden ist hier auf ein geringes Maß beschränkt. Nur in der Bewegung der rechten Hand der Madonna, die mit Daumen und Zeigefinger den Schlüssel anfasst, den das Kind dem Petrus überreicht, macht sie sich bemerkbar. Vollauf entschädigt aber dafür die holdselige Anmut ihres Antlitzes und die tief eindringende Charakteristik der von inbrünstiger Verehrung erfüllten Männerköpfe. Der gelblich graue Fleischton ist etwas fahl und unnatürlich, die Hände sind übermäßig schmal, lang und knochig; aber das sind eben die Eigentümlichkeiten Crivelli's, der sonst ein sehr gewissenhafter Zeichner ist, der seine Figuren mit schwärzlich grauen Linien zu umreißen liebt.

Auf der Versteigerung der Dudleyschen Sammlung hat Dr. Bode noch ein zweites Bild für den Preis von 2500 Guineen erworben, eine Grisaille oder vielmehr ein braun in braun mit gelblichen Zwischentönen gemaltes, figurenreiches Bild von *Rembrandt*, das die Predigt Johannes des Täufers darstellt. Bode erwähnt es in seinem Verzeichnis der Werke Rembrandts unter Nr. 205 (Studien S. 586) und giebt dort nach dem Katalog der Auktion Fesch an, dass es mit dem Namen und der Jahreszahl 1656 bezeichnet sei. Diese Angabe hat sich als irrig herausgestellt. Es trägt keine Bezeichnung. Wie sich aus dem Bildnis des Meisters ergiebt, der sich selbst mitten in einer Gruppe von Zuhörern in der Nähe des Predigers befindet, auf die das stärkste Licht fällt, ist das Bild um 1638—1640 entstanden und zwar als Vorbild für einen Kupferstich oder eine Radirung, die aber vielleicht nicht zur Ausführung gelangt ist. Wenigstens hat sich bis jetzt noch keine Reproduktion nachweisen lassen. Das oben an den Ecken abgerundete Bild hat auch nicht sofort die gegenwärtige Gestalt erhalten. Später hat Rembrandt an den Seiten und unten noch eine Handbreit angesetzt und dann das Ganze auf Holz geklebt. Mit pathetischer Gebärde predigt der Täufer zu einer aus den verschiedenartigsten Elementen zusammengesetzten Gemeinde. In der schon erwähnten Gruppe, deren Glieder zumeist andächtig lauschen, bemerkt man außer dem Bildnis Rembrandts noch das seiner Mutter und andere aus seinen Radirungen bekannte Figuren. Hinter dem Täufer, vor einer Felswand, stehen seltsam kostümirte, indianerartig aufgeputzte Gestalten mit Pferden und Kamelen, wodurch Rembrandt die Wüste andeuten wollte. Sonst hat er aber keineswegs eine Wüste dargestellt, sondern eine höchst phantastische Gebirgslandschaft, in deren Hintergrunde ein Viadukt mit hohen Bogen eine Thalschlucht überbrückt. Im Mittelgrunde links sieht man drei echt Rembrandtsche Figuren zu einer Gruppe vereinigt: drei Priester und Schriftgelehrte, die dem Prediger den Rücken kehren und eifrig zu beraten scheinen, wie dem Unwesen des gefährlichen Menschen zu steuern sei. Die Figuren des Vordergrundes sind tief in Schatten gelegt und demnach auch nur flüchtig skizzirt, in der künstlerischen Absicht, dass sich die koloristische Wirkung allmählich bis zu der in volles Licht getauchten Hauptgruppe und dem Täufer steigere. Das Dunkel im Vordergrunde gereicht einigen Gruppen aber auch sonst zum Vorteil: rechts lässt eine Mutter ihren Sprößling seine Notdurft verrichten und links geben zwei Hunde ihrem Liebesdrange nach. Gerade diesem Umstande verdanken wir aber eine Beglaubigung des Bildes. Samuel van Hoogstraten, Rembrandts Schüler, citirt nämlich in seinem Malerbuche dieses Bild als ein Beispiel dafür, dass Rembrandt sich nicht gescheut habe, selbst die heiligsten Gegenstände mit

höchst profanen zu verquicken. Auch der offenbar von Rembrandt selbst entworfene, ursprüngliche Rahmen des Bildes ist noch vorhanden. Er befindet sich im Besitze des Malers Bonnat in Paris. Stärker als diese Zeugnisse fällt aber für die Authenticität des Bildes die echt Rembrandtsche Faktur ins Gewicht, die sich in allen Teilen des Bildes mit höchster Genialität ausspricht.

Zugleich mit diesem Bilde sind einige andere Erwerbungen der letzten Monate zur Ausstellung gelangt. Die koloristisch anziehendste darunter ist ein großes Frühstück von *Abraham van Beijeren:* ein angeschnittener Schinken, Austern, Früchte u. dgl. m. auf einem Marmortische mit grüner Decke, die an der einen Ecke zurückgeschlagen ist, und mitten darin eine silberne Weinkanne, in deren Bauch sich das Bildnis des vor seiner Staffelei sitzenden Künstlers spiegelt. Eine thronende, mit einem roten Mantel bekleidete Madonna, vor der links der Stifter, eine auffallend kleine Figur, und rechts zwei Kinder knieen, während vorn, durch einen mit einer grünen Decke bekleideten Tisch von den Figuren des Hintergrundes getrennt, drei Engelsbübchen ihr Wesen treiben, von denen einer musizirt, ein anderer dem Kinde eine Nelke reicht, wird auf Grund von Analogieen dem *Lucas van Leyden* zugeschrieben. Wenn diese Zuweisung richtig ist, würde dieses aus der Sammlung Hulot stammende Bild zu den farbigsten Schöpfungen des Meisters gehören. Eine kleine Kreuzigung mit den heiligen Frauen und Johannes gilt als das Werk eines späteren Nachahmers des *Roger van der Weyden,* etwa aus den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts, trägt aber auch Züge an sich, die auf die niederrheinische Schule deuten. Es ist besonders dadurch interessant, dass hinter dem Kreuze vor einer Gewitterwolke Engel in schwarzen, roten und gelben Gewändern schweben, womit der Künstler vielleicht auf den Regenbogen nach dem Gewitter anspielen wollte. Mit voller Sicherheit ist eine „heilige Nacht“, eine kleine Mondscheinlandschaft mit einer Ruine, über der Engel schweben, das Gloria singend, während drei andere Engel unten in dem phantastischen Bauwerk das neugeborene Kind vor der Madonna und dem Nährvater in einer Windel halten, als ein Werk *Albrecht Altdorfers* zu bezeichnen, obwohl es kein Monogramm trägt, und zwar als eines seiner liebenswürdigsten und gemütvollsten, das einige Verwandtschaft mit dem Bilde gleichen Gegenstandes in der Kunsthalle zu Bremen hat. Es war früher bei Charles Butler in London. Endlich ist noch ein feines niederländisches Kabinettsstück zu erwähnen, eine Spitzenklöpplerin in roter Jacke und weißer Schürze auf schwarzem Hintergrunde, die sich über ihre Arbeit beugt. Früher dem Slingeland zugeschrieben, gilt es jetzt als ein Werk des wenig bekannten *Pieter van den Bos*, der, soweit bis jetzt nachgewiesen worden ist, von 1635—1655 in Amsterdam thätig war. *ADOLF ROSENBERG.*

DER AUSBAU DES DOMS ZU TRIER.

Die Wiederherstellung des Doms zu Trier, eines der großartigsten Denkmäler der romanischen Baukunst, muss als eine Ehrenpflicht der deutschen Nation betrachtet werden. Die Summen, welche dazu erforderlich sind, werden nicht annähernd die Höhe erreichen, welche bei der Restauration der gotischen Dome erforderlich sind. Eine mäßige Summe, zur Bestreitung der notdürftigsten Reparaturen steht dem Kapitel heute zu Gebote. Aber um weitere Mittel zu schaffen, werden andere Hilfsquellen zu erschließen sein, da die Aussicht, dass der Staat mit einer erheblichen Beihilfe eintreten werde, sehr gering ist. Freilich wird sich dann die Regierung nicht weigern dürfen, auf einige Jahre eine Lotterie zu bewilligen, wie dies anderwärts ja seit Jahrzehnten geschehen ist, oft sogar mehr zu Zwecken der Verschönerung der betreffenden Städte als Ausbau der Kirchen.

Bei dem Ausbau des Trierer Doms wird es nicht darauf ankommen, den alten romanischen Bau ganz in dem Sinne wiederherzustellen, wie er im Anschluss an den merkwürdigen alten Römerbau, von den ersten Bischöfen geplant war: die Grundform des Kreuzes wird vor allem zu erhalten sein und lediglich der Ausbau des Innern wird unter Erhaltung selbst einzelner Barockeinbauten durchzuführen sein.

Über die bauliche Entwicklung des Domes seit 1196 und die Aussichten bezüglich seiner Restauration hat sich der Domdechant Prälat de Lorenzi eingehend ausgesprochen, dessen Erörterungen unserem Aufsatz zu Grunde liegen. Der Dom zu Trier hat so viel Umgestaltungen erfahren, wie kaum eine Kathedrale unseres Vaterlandes. Den ältesten Bestandteil bildet ein römischer Bau des vierten Jahrhunderts, vielleicht von einer Basilika oder von einem Baptisterium herrührend. Derselbe war von quadratischer Form und nahm die ganze Breite des jetzigen Gebäudes ein; er begann beim zweiten Pfeiler und reichte bis zur östlichen Apsis. In der Mitte standen vier gewaltige, durch Gurtbogen verbundene Granitsäulen, der heutige Rest des Römer-

baues. Nach wiederholten Zerstörungen und Restaurationen fügte im elften Jahrhundert Erzbischof Poppo die westliche Apsis in streng romanischem Stil an, während ein Jahrhundert später erst der Ostchor durch die Erzbischöfe Hillin und Arnold erbaut wurde. Im 13. Jahrhundert wurden alsdann die Schiffe mit Kreuzgewölben überspannt, ein Refektorium angebaut und der herrliche Kreuzgang angefügt. An ihn schloss sich eine Kapelle mit darüber liegendem Kapitelsaal, der im vergangenen Jahre trefflich restaurirt worden ist.

Jetzt tritt eine Pause von mehr als zweihundert Jahren ein, in welche nur kleinere Bauten und Änderungen am Dom fallen. So die Anlage des Spitzbogengewölbes an Stelle der ehemals flachen, kassettirten Decke, der Bau der Doppelsakristei und des Archivs, die Errichtung von Altären und Grabdenkmälern bis in die neuere Zeit, besonders auch der Domkanzel (1573).

Die fast fünfhundert Jahre lang unversehrt gebliebene, durch ihre majestätisch wuchtige Ruhe so imposante Westfassade büßte zu Anfang des 16. Jahrhunderts ihre Einheit und Harmonie dadurch ein, dass man dem südwestlichen Glockenturm ein Stockwerk in spätgotischem Stil aufsetzte und dieses mit einem unschönen, gedrückten Helme bedeckte und, um einen Zugang dazu zu gewinnen, dem anstoßenden zierlichen Treppenturme einen ganz rohen Aufsatz gab, während man den nordwestlichen Glockenturm bis heute in seiner ursprünglichen Einfachheit ließ.

Um das Jahr 1700 erbaute Erzbischof Johann Hugo an den Ostchor die im Barockstil gehaltene Schatzkammer. Als Zugang zur Schatzkammer errichtete er eine doppelte Marmortreppe, welche den größten Teil des Chorraumes einnimmt, während die Rückwand hinter dem Hochaltar mit ihren Marmorblöcken bis zur Decke hinaufreicht.

Am tiefsten griff aber wohl nach dem Brande von 1717 Erzbischof Franz Ludwig in die innere und äußere Organisation des Dombaues ein, indem er das Wagestück ausführte, der Kirche die Kreuzesform zu geben. Zu diesem Ende durchbrach er unterhalb des hohen Chores die beiden großen Rundbogen und trug die anstoßenden Umfassungsmauern um ein Drittel nebst der ganzen oberen Fensterreihe ab. Den Forderungen seines lichtfreundlichen Zeitalters entsprechend, stattete er das neue Transept mit je sechs langgestreckten Fenstern aus, denen er die romanischen Fenster der Chorapsis gleichförmig gestaltete. Um für zwei Zopfaltäre im Querschiff Raum zu gewinnen, beseitigte er den lettnerartigen Chorabschluss und verkürzte die Rückwände des Chores um je einen halben Nischenbogen.

Die Zeit des größten Vandalismus waren aber die letzten Jahre des vorigen und die ersten des jetzigen Jahrhunderts. Ihm fiel 1786 die Abrunkuluskapelle vor dem Dom zum Opfer, 1792 die Andreaskapelle, welche an der Nordseite des hohen Chores lag: Erzbischof Egbert hatte sie gegen Ende des 10. Jahrhunderts als seine Grabstätte erbaut. Man sagt, ein Domherr habe ihre Zerstörung betrieben, um eine bequemere Durchfahrt für seine Equipage zu erhalten.

Jetzt war das Maß der Leiden der Kirche voll; der Kunstsinn erwachte und erstarkte allmählich wieder, und der Kanonikus von Wilmowsky entschloss sich vor etwa 50 Jahren unter freudiger Zustimmung des Domkapitels, „die altehrwürdige Kathedrale nicht in dem zufällig herrschenden Geschmacke des Tages, sondern im Geiste des edlen Stiles des 12. Jahrhunderts zu erneuern“. Zu diesem Ende durchwühlte er den Boden der Kirche bis zu den Fundamenten und erhob die darin aufgehäuften Reste der römischen und fränkischen Säulen, des Marmorgetäfels, des Mosaikschmuckes und der Wandmalereien, welche jetzt das Dommuseum zieren. Er drang bis in das Innere der Kreuzpfeiler ein und legte die ummantelten fränkischen Säulen, Kapitäle und Basen bloß. Er entdeckte zuerst die drei Riesenthore an der Westfronte und den geradlinigen Abschluss der Ostfronte des römischen Baues und schrieb zuerst eine wahrhafte Geschichte des Domes in seiner römischen, fränkischen und romanischen Periode. Seinem Programm gemäß führte er zunächst die kunstgerechte Restauration des Kreuzganges und der zugehörigen Kapelle aus und stellte die romanischen Fenster im Ostchor wieder her. Die nach dem Brande von 1717 den Osttürmen aufgesetzten birnenförmigen Helme ließ er abnehmen, aber erst in unseren Tagen gelang es dem Domkapitel durch das Wohlwollen des Herrn Regierungspräsidenten, sie wieder stilgerecht zu bedecken. Die Pläne von Wilmowsky's zur Ausstattung des Chors im streng romanischen Stile unter Beseitigung der Marmorgalerie und der Schatzkammer lagen schon bereit. Ebenso gedachte er, das Querschiff zu beseitigen, und hatte bereits die Werkstücke zum Wiederaufbau der großen Schwibbogen, wie sie heute noch in der westlichen Krypta aufbewahrt werden, bereit liegen, als das Domkapitel dem kühnen Unternehmen seine Zustimmung versagte. Infolgedessen trat von Wilmowsky von

allen weiteren Restaurirungsarbeiten zurück. Einzelne Kunstkenner stimmten aber dem Domkapitel bei, ja sie erklärten, wenn das Transept nicht wäre, so müsste man es noch jetzt anlegen, um die Monotonie des langgestreckten Kirchenschiffes aufzuheben. So erhielt denn auch in jüngster Zeit bei der Beratung des Domkapitels mit den höchsten staatlichen und fachmännischen Autoritäten das Programm von Wilmowsky's die bedeutende Modifikation: *alle einer jüngeren Kunstperiode angehörenden Bauten sollen, wenn sie nur in ihrer Art wahre Kunstwerke darstellen, erhalten werden.* Dahin gehört zunächst das Querschiff, dazu auch die Schatzkammer und die Marmorgalerie im Chor mit Aufsatz.

Auf welche Teile soll sich denn aber die beabsichtigte weitere Restauration erstrecken? Nach den im Detail ausgearbeiteten Plänen soll dem spätgotischen Aufsatz des südwestlichen Glockenturmes ein stilgerechter schlanker Helm aufgesetzt werden und der um ein Stockwerk erhöhte anstoßende Treppenturm seine ursprüngliche Gestalt wieder erhalten. Der reichen Westfassade soll durch Abtragung des falschen Giebels und durch Wiederherstellung aller Lichtöffnungen und romanischen Verzierungen ihre ehemalige majestätische Würde zurückgegeben werden. Infolge der Beseitigung des Giebels muss die ganze Bedachung um mehrere Fuß flacher gelegt werden. Dies wird keinem Bedenken unterliegen, da die neue Bedachung mit Kupfertafeln vorgesehen ist, die beiden Westtürme aber durch diese Änderung wie ehedem weit kräftiger hervortreten werden. Vor den Seitengalerien zur verkürzten Umfassungsmauer hin befinden sich jetzt keine Dächer zur Abführung von Regenwasser und Schnee; diese fallen vielmehr in Bassins, deren Druck die Gewölbe der Seitenschiffe belastet und ernstlich gefährdet. Diese Wasser- und Schneebehälter sollen entfernt und statt derselben möglichst flache Dächer von der Umfassungsmauer zu den Galeriefenstern geführt werden.

Im Innern der Kirche ist schon die östliche Krypta und der Kapitelsaal kunstgerecht restaurirt und begonnen, den Chor mit Glasmalereien zu schmücken. und zwar mit solchen, welche keine Selbständigkeit und Prädominanz beanspruchen, sondern sich bescheiden der Architektur unterordnen, und aus der Kirche nicht eine Camera obscura machen. Für das Sanctuarium ist ein reicher Hochaltar nebst bischöflichem Throne vorgesehen. Der Chor wird vielleicht einen Mosaikbodenbelag erhalten und nach Wiederherstellung der verkürzten Chorschranken ein würdiger Chorabschluss mit kleinen Altären die Restauration dieses Teiles vollenden. Dass das große Orgelwerk mit seinem Unterbau von ionischen Säulen aus dem Westchor entfernt werden muss, ist selbstverständlich, auch muss aber das ganze Mobiliar der Kirche im romanischen Stile erneuert werden. Zur Ausschmückung des Innern steht zwar nicht mehr der antike Marmor, das Mosaikgetäfel und der Goldreichtum wie ehedem zur Verfügung, aber der Pinsel unserer besten Maler wird sich jahrelang bemühen, die Wandflächen, die Gewölbe, die Kreuzpfeiler und Schwibbogen mit bildlichen Darstellungen und Ornamenten zu zieren.

Man kann diesem Projekt, über welches sich Regierung und Kapitel in den wichtigen Punkten geeinigt haben, zustimmen: der Stellung des Querschiffes, Verlängerung des erhöhten Chors an die gekürzte halbe Bogenstellung, Aufstellung des Hochaltars im Sanctuarium möglichst nach vorn.

Was nun die heute noch zweifelhaften Punkte angeht, so bleibt die *Schatzkammer erhalten.* Es ist dies der achteckige Barockbau, den Erzbischof Johann Hugo um 1700 an den Chor anbauen ließ. Dieser Bau ist außen und innen eine Perle des Barockstils, von zierlichster Durchbildung und legt sich an die Apsis an, ohne dieselbe wesentlich zu stören. Ja, die malerische Wirkung dieser Verbindung des altehrwürdigen romanischen Riesenbaues und des kleinen, wie ein Spielzeug danebenstehenden Bauwerkes erregt die Freude aller Kunstfreunde. Mit der Erhaltung dieses Baues hängt zusammen die Konservirung der Marmortreppe im Chor, die den Zugang zur Schatzkammer vermittelt. Sie wird selbst bei Wiederherstellung des Chores in den alten romanischen Formen ohne irgendwie den Gesamteindruck zu stören, zum größten Teil durch den Hochaltar verdeckt werden, und somit den größten Stilpuristen keinen Anlass zur Klage geben.

Die zweite Kardinalfrage ist die Freilegung des Westchors. Wie in Mainz und Essen, so findet sich am Trierer Dom ein gewaltiger romanischer Westchor angebaut. Derselbe ist im vorigen Jahrhundert gleichfalls mit Stuck ausgekleidet und würden diese Arbeiten, die in gewaltiger Höhe von großartiger Wirkung sind, vielleicht zu erhalten sein.

Dagegen muss unter allen Umständen das Orgelwerk mit dem Unterbau von ionischen Säulen entfernt werden. Quer durch den Triumphbogen des Westchores zieht sich nämlich zur Stütze der riesigen Orgel eine Halle von vergoldeten ionischen antiken Säulen, nach Entwürfen Schinkels hergestellt: man sollte es

kaum glauben, dass so etwas nur möglich wäre! Über Bedenken, Schinkelsche Bauten, hier Einbauten, zu entfernen, ist man ja Gott sei Dank hinweg und auch die Sorge um Unterbringung der Orgel kann gar nicht ins Gewicht fallen gegen die Wichtigkeit der Freilegung der westlichen Apsis. Der Blick vom Hochaltar nach dem Westchor würde von ebenso überwältigender Wirkung sein, wie in Mainz, zumal auch die Treppenanlagen in ähnlicher Weise wie dort auszugestalten wären. Selbstverständlich würde der Westchor durchaus in den romanischen Formen auszubauen sein, höchstens die Stuckarbeiten an der Decke zu erhalten. Das Orgelwerk könnte ruhig in eines der Seitenschiffe verlegt werden, wie es ja auch in Köln ganz zweckmäßig im nördlichen Seitenschiffe plazirt ist.

Für die innere Ausstattung: Fußboden, Altäre, Mobilien und Malereien wären durchaus der Stil des 12. Jahrhunderts durchzuführen: mustergültige Vorbilder sind ja genügend vorhanden.

Bei Restaurationen von Kirchen ist es ja leider noch nicht fester Gebrauch, die Einbauten der spätern Jahrhunderte erbarmungslos zu entfernen. Die Pietät erfordert aber nun, möglichst alles, namentlich an Altären zu erhalten, was vorhanden ist. Der Kunstwert der beiden herrlichen Rokoko-Marmoraltäre, denen im vorigen Jahrhundert eine halbe Chorschranke hat weichen müssen, ist ein so bedeutender, dass sie unter allen Umständen konservirt werden müssen. Sie würden am besten in den Seitenschiffen Platz finden, wo sie selbst noch in Benutzung genommen werden könnten.

Durch Ausbau des Doms zu Trier würde unser Vaterland um ein großartiges Denkmal deutscher Kunst bereichert werden. Es würde würdig stehen neben den großen Kathedralen, denen ein günstiges Geschick eine frühere Herstellung beschert hat.

Trier ist außer Aachen der letzte der großen Dome, die an des heil. römischen Reiches Pfaffenstraße und seinen Nebenflüssen prangen, welcher der Wiedererstehung harrt. Konstanz, Basel, Freiburg, Straßburg, Worms, Speyer, Ulm, Frankfurt, Metz, Köln, Essen, Wesel und daneben die andern herrlichen Kirchen der romanischen und gotischen Zeit, an denen der Rheinstrom zwischen Koblenz und Neuß, vor allem aber Köln so unvergleichlich reich ist: alle sind in großartiger Weise wiederhergestellt. Und was in andern Städten gelungen, wird auch in Trier möglich sein, wenn ein wichtiges Moment in erwünschter und notwendiger Weise seine Erledigung findet: die Beschaffung der Gelder.

Das Geld! das liebe Geld wird daher kommen, woher es auch für die anderen Döme, wie der Kölner sagt, gekommen ist, durch Betteln und Lotterien. Zunächst steht dem Kapitel ein Betrag von 90000 M. zur Verfügung, der dazu verwendet werden muss, um einen Teil des Daches herzustellen: es regnet nämlich buchstäblich zeitweise in den Dom hinein. Erst nach Herstellung dieser im Interesse der Erhaltung des ganzen Gebäudes notwendigen Arbeiten kann an den Umbau des Innern gegangen werden. Man hat die Kosten der gesamten Umbauten, einschließlich der Ausstattung mit Mobilien, aber ohne die malerische Ausschmückung auf rund eine Million Mark berechnet und hofft zur Beschaffung dieser Summe die Bewilligung von fünf Lotterien, wozu alle Aussicht vorhanden ist. Jedenfalls wird man, was man Köln ein halbes Jahrhundert hindurch und anderen Kirchen wie Ulm, Freiburg, Wesel, Metz gewährt hat, dem ehrwürdigen Dom von Trier nicht versagen können.

Für die sachgemäße Wiederherstellung des Domes ist in der besten Weise Sorge getragen, indem Herr Baumeister Bürde im Auftrage des königlichen Ministeriums die Restaurationspläne ausgearbeitet hat und der jetzige Dombaumeister Wirtz, der auch die an den Dom anstoßende Liebfrauenkirche zur Zeit restaurirte, für die in jeder Weise befriedigende Ausführung volle Bürgschaft leistet. Zudem ist in der jüngsten Zeit an die Stelle des verstorbenen, um den Dom sehr verdienten Geheimen Baurats Heldberg ein tüchtiger Kenner in der Person des Regierungs- und Baurats Weyer nach Trier berufen worden.

So hoffen wir denn den denkwürdigen Dom zu Trier in Bälde als glorreiches Denkmal deutscher Kunst in der Reihe der rheinischen Kirchen in altem Glanz erstehen zu sehen. Möge ihm die Unterstützung des ganzen deutschen Volkes dabei in reichem Maße zu teil werden! *A. P.*

DIE AKADEMISCHE KUNSTAUSSTELLUNG IN BERLIN.

IV.

Zum Abschluss unserer Berichte, die bei der überwiegenden Fülle des braven Mittelguts und der nach dem Grundsatze „Leben und leben lassen“ eingedrungenen Marktware sich nur auf die hervorragendsten Schöpfungen beschränken konnten, werfen wir noch einen Blick auf einige Geschichtsbilder, Genrestücke und Bildnisse, weil sie zum Teil charakteristisch für die künstlerische Ent-

wicklung ihrer Schöpfer sind, zum andern Teil als echte Offenbarungen verheißungsvoller Talente gelten können oder an und für sich, durch ihre Qualität Anspruch darauf erheben dürfen, dass sie wenigstens in der immer mehr anschwellenden Chronik der modernen Kunstproduktion verzeichnet werden. In die letztgenannte Kategorie gehören einige Genrebilder ausländischer Künstler, die sich, beiläufig bemerkt, trotz der großen materiellen Erfolge der vorigen Jahre auffallend kühl gegen die diesjährige Berliner Ausstellung verhalten haben. Auch bei diesen wenigen kann man es nicht mit Sicherheit feststellen, ob sie ihre Einsendungen aus eigenem Antrieb gemacht oder ob wir sie nur zu sehen bekamen, weil sie ein Kunsthändler zufällig auf Lager oder in Kommission hatte. Die glänzendsten Schöpfungen unter den Bildern fremder Künstler und nicht dieser allein, sondern auch unter allen ausgestellten, Menzel und Knaus mit inbegriffen, waren zwei kleine, aber mit einer unübersehbaren Fülle von Figuren belebte Bilder von *Francisco de Pradilla* aus seiner spanischen Heimat: „Markttag bei Vigo“ und „Große Messe vor der Wallfahrtskapelle in Guia.“ Sie sind charakteristisch für unsere Zeit, deren Menschen auf allen Gebieten des künstlerischen Schaffens das Größte im Kleinsten suchen und hilfs- und fassungslos dastehen, wenn einem großen Gedanken auch einmal eine Ausdrucksform in grossem Maßstabe und Stile gegeben werden soll. Bei Pradilla trifft dies freilich nicht zu, weil er früher auch mit Geschichtsbildern großen Stils manchen glücklichen Griff gethan hat. Seine wirkliche künstlerische Potenz zeigt sich aber doch stärker in den Genrebildern mit kleinen Figuren, die nicht etwa mit der Pedanterie eines Miniaturmalers aneinander gereiht, sondern mit der sichern Hand des Meisters in Luft und Licht, immer an ihren richtigen Ort gesetzt sind. Das ist nicht ein Geschenk des Himmels, das dem Meister ohne Mühe in den Schoß gefallen ist, sondern die Frucht umfangreicher Studien nach der Natur, die Pradilla in großem Maßstabe zu machen pflegt, woraus er dann gewissermaßen den Extrakt für seine kleinen Figuren verdichtet. In der Meisterschaft des Sehens, in der Schärfe des Blicks und in der mikroskopischen Wiedergabe des Gesehenen hat er viel Verwandtes mit Menzel; bei der größten Hochachtung vor diesem müssen wir aber bekennen, dass Pradilla mehr Sinn für Anmut und für die dem Auge schmeichelnden Harmonien des Kolorits besitzt und dass auch die Geschmeidigkeit seiner Pinselführung größer ist. — Mit gleicher Bewunderung folgen wir seit sieben bis acht Jahren den Aquarellen des Römers *Gustavo Simoni*, der seine Motive zum Teil aus dem italienischen, zum größeren Teil aus dem orientalischen Volksleben, insbesondere Nordafrikas schöpft. Sein Kolorit entwickelt sich von Jahr zu Jahr zu immer größerer Klarheit, Leuchtkraft und Tiefe, die freilich nicht durch die reinen Wasserfarben allein, sondern durch Deckung der Stellen, die als Tiefen wirken sollen, mit dünnem Leim oder Lack erzielt werden. Was aber noch höher steht, als die technische Vollendung, die edle Harmonie des Kolorits, ist die Vornehmheit der Auffassung und die Echtheit der Charakteristik, die das Wesen des Orientalen, bei dem immer der Vulkan unter der scheinbar kalten Asche zum Ausbruch bereit ist, sozusagen an der Wurzel fasst. Dem arabischen Orient ist auch das in Berlin ausgestellte Genrebild „die Melodie“ entnommen, die eine Haremsschönheit, die sich vor ihrem auf einem Diwan ruhenden Gebieter auf dem Boden eines hohen luftigen Gemachs niedergelassen hat, den Saiten ihrer Mandoline entlockt.

Eine Erinnerung an den Glanz der vorjährigen Kunstausstellung rief ein Genrebild des in Paris lebenden und dort gebildeten Nordamerikaners *Walter Mac Ewen* wach: „eine Gespenstergeschichte“, die ein junges Mädchen in einer bretonischen Bauernstube, durch deren großes Fenster das durch weiße Vorhänge gebrochene Licht, das Innere gleichmäßig erhellend, eindringt, einem Kreise von Frauen und Kindern erzählt. Der Reiz dieser Darstellung liegt einerseits in der humorvollen Charakteristik der Gesichter, in denen sich das Gefühl des Grauens sehr mannigfaltig widerspiegelt, andrerseits in der glücklichen Lösung des malerischen Problems. Mit dem praktischen Blick des smarten Yankee hat Mac Ewen aus den verworrenen Theorien der Pariser Hellmaler das Vernünftige und unbestreitbar Richtige herausgeholt und mit künstlerischem Takt verwertet.

Von Schöpfungen deutscher Genremaler, die Freiheit der Technik mit Feinheit des Blicks verbinden, sind noch die zierlichen, ganz in der Art Fortuny's gemalten Rokokobilder von *Fedor Poppe* in Berlin, das Innere eines Berliner Nachtcafés mit seinem Stammpublikum „um die zwölfte Stunde“ von *Hermann Clementz* in Berlin, dessen Technik bei weitem gediegener ist als die des Franzosen Jean Béraud, dessen Spezialität solche Wirtshausszenen bildet, eine Episode aus der Schlacht bei Wörth von *Carl Becker* in Berlin, einem jungen

Maler, der schnell in die erste Reihe unserer Kriegs- und Militärmaler vorgerückt ist, und „der blinde Bettler an der Kathedrale von Sevilla", ein fein beobachtetes und mit entsprechender Wärme des Kolorits wiedergegebenes Stück spanischen Volkslebens, von *Theodor von der Beek* in Düsseldorf hervorzuheben. Auch der letzten, anscheinend unvollendet hinterlassenen Arbeit des frühverstorbenen Schweizers *Aloys Fellmann* „Palmsonntag in der Schweiz" muss noch gedacht werden. Man sieht daraus, dass der fleißige Künstler dicht daran war, in der Schilderung alemannischen Volkslebens in Verbindung mit Landschaft und Architektur die Lücke auszufüllen, die Riefstahls Tod gerissen hat.

Das weitaus ernsthafteste und verheissungsvollste Geschichtsbild der Ausstellung war des Düsseldorfers *Arthur Kampf* Episode aus der Zeit der Vorbereitung zu den Befreiungskriegen: „Professor Steffens begeistert zur Volkserhebung im Jahre 1813 zu Breslau." Es ist ein niedriger, enger Raum, worin sich Männer und Jünglinge aller Stände und Gewerbe, dazu auch einige Bräute und Schwestern, aus deren Augen das Feuer der Vaterlandsliebe und Opferfreude leuchtet, versammelt haben, um den Worten des langen hageren Norwegers zu lauschen. Wie er da sich über das Katheder beugt und mit den Armen herumfuchtelt, das ist so dargestellt, dass die Flucht vor jedem theatralischen Pathos beinahe zu einem Einfall in das Gebiet der unfreiwilligen Komik geführt hat. Aber der heilige Ernst, der aus dem Antlitz des Professors gleichsam hervorsprüht und sich seinen Zuhörern mittheilt, drängt jede Aufwallung der humoristischen Ader in dem Beschauer wieder zurück. Kampf hat in seinen künstlerischen Bestrebungen viel Knorriges, Eckiges und Philisterhaftes. Letzteres ist das, wovon er sich am ehesten losmachen sollte. Es ist durchaus noch nicht erwiesen, dass die Wahrheit immer mit Spießbürgern und Proletariern umgehen muss. Sie kann auch eine vornehme Dame sein, die mit Geist, Anmut und Phantasie auf gleichem Fuße verkehrt. — Dass die jüngeren Berliner Künstler nachgerade anfangen, des Realismus und des Naturalismus überdrüssig zu werden, beweisen u. a. zwei große Bilder, „In die Freiheit gerettet", eine Szene aus den Kämpfen der Römer und Germanen im Dunkel der Urwälder, von *Ernst Henseler* und eine große, auf Gobelinleinwand gemalte Dekoration „Elfenreigen" von *Max Koch*. Auf dem erstgenannten Bilde ist das Theatralische wohl wirksamer als die an die Natur anknüpfende Wahrscheinlichkeit. Aber es ist immerhin schon anzuerkennen, dass der Künstler einmal von seinen Äckern und Wiesen, Feldarbeiten und Bauern einen höheren Aufschwung genommen hat. Max Koch hat sich seit wenigen Jahren zu einem Künstler des dekorativen Stils entwickelt, dessen virtuose Technik auf gleicher Höhe mit der phantasievollen Erfindung steht. Cabanel, Baudry und andere französische Meister ähnlicher Richtungen haben kaum etwas geschaffen, das diesen „Elfenreigen" an Schönheitsgefühl und Anmut der Komposition überträfe.

Das Durchschnittsniveau der Bildnismalerei hat sich gegen die letzten Jahre beträchtlich gehoben. Einige ältere Meister haben einen neuen Aufschwung genommen, am glänzendsten *Gustav Graef,* dessen Bildnisse von jungen Frauen und Mädchen an Vornehmheit der Auffassung, an Feinheit des Tons und geschmackvoller Anordnung seinen besten, vor zwanzig Jahren entstandenen Schöpfungen wieder gleichkommen, ohne dass eine Spur von Manierirtheit den Gesamteindruck trübt. *Hugo Crola* in Düsseldorf hat sich in den letzten Jahren zu einem Bildnismaler ersten Ranges entwickelt, der die Schwere und Stumpfheit des Kolorits, die ihm früher anhafteten, völlig überwunden hat und zu einer Klarheit des Tons hindurchgedrungen ist, die namentlich seinen weiblichen Bildnissen ein überaus vornehmes Gepräge giebt. *Max Koner* hat trotz seiner starken Produktion auf diesem Gebiete niemals ein besseres Bildnis Kaiser Wilhelms II. gemalt, als das in diesem Jahre ausgestellte, das den Kaiser unbedeckten Hauptes, sitzend, mit dem auf der Brust auseinander geschlagenen grauen Offizierspaletot bekleidet zeigt. Muster vornehmer Auffassung und tief eindringender Charakteristik sind auch die Bildnisse des Generalfeldmarschalls von Steinmetz (nach dem Tode für die Nationalgalerie gemalt) von *Josef Scheurenberg,* des Prinzen Eduard von Anhalt von *Hans Fechner* in Berlin und die Pastellbildnisse des Schriftstellers A. Niemann und einer Dame in schwarzer Gesellschaftstoilette von *Anton Klamroth* in Leipzig. Endlich ist noch hervorzuheben, dass in diesem Jahre auch zwei Damen mit großen Erfolgen in die Reihe der Porträtmaler getreten sind: Frau *Elisabeth Poppe-Lüderitz* mit dem Porträt einer Dame und ihrem mit Holbeinscher Delikatesse und Wahrheitsliebe durchgeführten Selbstbildnis und Frl. *Traute Steinthal* mit zwei Damenbildnissen. Erstere hat sogar eine „ehrenvolle Erwähnung" errungen. Es ist das zweite Mal, dass der Senat der Akademie eine Dame einer Auszeichnung gewürdigt hat.

ADOLF ROSENBERG.

REMBRANDTS DECKENBILD FÜR DAS AMSTERDAMER RATHAUS.

Vor wenigen Monaten überraschte der Stadtarchivar Dr. jur. de Roever in Amsterdam (in „Oud-Holland“, IX, 297) die Kunstforscher mit der Nachricht, dass auch Rembrandt seiner Zeit den Auftrag erhalten hätte, für das Rathaus zu Amsterdam ein Gemälde zu liefern. Laut eines notariellen Aktes, den Roever gefunden hatte, bestimmte nämlich Rembrandt den vierten Teil des Honorars für dieses Bild zur Tilgung einer Schuld von 1082 Gulden. Das Rembrandtsche Werk glaubte man in dem Bilde der nächtlichen Verschwörung der Bataver unter Claudius Civilis gegen die Römer wiederzuerkennen, das sich neben andern Bildern in einem Bogen der Galerie des Rathauses befindet. Die Untersuchungen, die man sogleich anstellte, haben nun allerdings ergeben, dass dieses Gemälde nicht von Rembrandt ist, obgleich Melchior Fokkens in seiner Beschreibung des Amsterdamer Rathauses aus dem Jahre 1662 Rembrandt ausdrücklich als den Urheber der Schilderung jener nächtlichen Verschwörung bezeichnet. Ja selbst für das Hauptwerk des Jurriaen Ovens, als welches Zesen es 1664 in seiner Beschreibung von Amsterdam bezeichnet, erschien das Bild jetzt nicht gut genug.

Mit Recht fragt man sich: wo ist denn da das Rembrandtsche Gemälde geblieben? Fokkens könnte sich ja schließlich geirrt haben, wenngleich auch das wenig wahrscheinlich ist, aber der notarielle Akt ist doch nicht aus der Welt zu schaffen. Die Frage beantwortet Herr Hofstede de Groot, der zweite Direktor des Haager Museums in ausreichender und durchaus befriedigender Weise. Bekanntlich befindet sich im Museum zu Stockholm ein Bild aus Rembrandts letzter Zeit, das eine Verschwörung, einen gemeinsamen Schwur darstellt. Um eine lange Tafel sitzen und stehen elf Personen. Das Haupt der Versammlung, ein bejahrter Mann mit nur einem Auge, der an erhöhter Stelle sitzt, hält ein großes Schwert mit der Hand in die Höhe; zwei Personen zu seiner Rechten und drei links von ihm berühren mit ihren Schwertern das seinige, ein sechster hält die rechte Hand in die Höhe, die übrigen verfolgen aufmerksam den Verlauf der Dinge. Der Vorgang wird durch eine Kerze erleuchtet, die der Körper eines der Männer verdeckt. Man hat dieses Bild, das ohne allen Zweifel einen gemeinsamen Schwur darstellt, als den Schwur Ziskas bezeichnet, weil dieser einäugig war. Da aber Rembrandt bekanntermaßen niemals den Stoff eines seiner Bilder aus der mittelalterlichen oder neueren Geschichte gewählt hat, so schlug Anton Springer mit weit größerer Wahrscheinlichkeit, das Richtige zu treffen, vor, das Bild die Vision des Judas Makkabäus zu nennen, wofür die alttestamentliche Auffassung des ganzen Vorgangs sprach. Endlich hat Karl Madsen in seinen schwedischen Studien (Studier fra Sverige) das Bild als die Stiftung des schwedischen Reichs durch Gott Odin zu deuten versucht. Die Einäugigkeit des Anführers gab auch hier den Schein des Richtigen.

Hofstede de Groot weist alle diese Deutungen zurück und erklärt, indem er zugleich auf eine Skizze im Kupferstichkabinett zu München verweist, das Stockholmer Gemälde für das in Rede stehende Bild Rembrandts für das Amsterdamer Rathaus. Die Münchener Skizze ist offenbar für ein größeres Bild bestimmt, als das Stockholmer ist. Es sind links und rechts ungefähr acht Personen mehr darauf; doch ist das Stockholmer Bild zweifellos beschnitten, denn man sieht darauf eine Hand, deren Eigentümer fehlt. Der Vordergrund der Skizze zeigt acht Stufen, die zu einer Erhöhung führten, worauf die Tafel steht. Oben bildet eine Art Gewölbe den Abschluss, durch dessen Öffnungen man Bäume und die Zinnen eines Kastells erblickt. Unten ist das Bild rechteckig, im oberen Drittel abgerundet. Diese Form stimmt mit dem Platze am Gewölbe des Amsterdamer Rathauses durchaus überein. Auch sonst spricht Verschiedenes für die Ansicht, das Stockholmer Bild sei das, welches einst Fokkens dort sah. Die Hauptperson ist einäugig. Das war Claudius Civilis nach dem Berichte des Tacitus. Die Verschwörung geht nach der Andeutung der Skizze im Walde vor sich; auch das erzählt Tacitus von der Verschwörung der Batayer. Endlich stimmt auch die Entstehungszeit des Bildes: nach der gefundenen Urkunde und nach Fokkens war das Bild 1662 an Ort und Stelle, und das Stockholmer Bild gehört nach seiner Malweise der Spätzeit Rembrandts an. Bode setzte es in das Jahr 1654, giebt aber zu, es sei schwer, Rembrandts Werke aus jener Zeit bis aufs Jahr genau anzusetzen. Das Bild selbst trägt keine Jahreszahl.

Wie das Rembrandtsche Bild aus Amsterdam nach Stockholm gekommen sei, erklärt Hofstede de Groot durch folgende ansprechende Vermutung: Rembrandt malte das Bild nach der Münchener Skizze im Auftrage des Amsterdamer Magistrats. Er malte es in dekorativer Weise, wie es der hohen Stelle, für die es bestimmt war, angemessen war. Aus der Nähe wirkte es natürlich schlecht. Dieser Umstand, wahr-

scheinlich auch die Auffassung der Batavor als alttestamentlicher Helden, missfiel den Auftraggebern. Das Bild wurde zwar zunächst an Ort und Stelle angebracht (wie Fokkens bezeugt), und Rembrandt hatte eine ansehnliche Summe dafür zu fordern (laut des notariellen Aktes), doch verlangte der Magistrat eine Abänderung des Bildes (wie derselbe Akt bezeugt, in dem von der „Verschildering“ die Rede ist). Rembrandt erhielt das Bild zurück, brachte die gewünschte Änderung aber nicht an, so dass sich der Magistrat schließlich an Jurriaen Ovens wendete, dessen Bild schon 1664 (nach Zesens Meldung) die Stelle des Rembrandtschen einnahm. Das kolossale Bild von mehr als 20 Quadratmetern Oberfläche war natürlich unverkäuflich; aus diesen oder aus anderen Gründen wurden früher oder später beträchtliche Stücke abgeschnitten. Seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts befindet sich das Bild in Stockholm, anfangs im königlichen Palaste, dann in Privatbesitz, endlich im Museum. Näheres über den letzten Punkt enthält das erwähnte Werk von Madsen.

Es unterliegt nach allem kaum noch einem Zweifel, dass das Stockholmer Bild die Verschwörung der Bataver gegen die Römer unter Claudius Civilis darstellt und ursprünglich für das Amsterdamer Rathaus bestimmt war.

P. SCH.

HANDZEICHNUNGEN ITALIENISCHER MEISTER

in photographischen Aufnahmen von Braun & Co. in Dornach, kritisch gesichtet von Giovanni Morelli (Lermolieff).

Mitgeteilt von E. HABICH.

(7. Fortsetzung.)

SCHLOSS WINDSOR.

Lionardo da Vinci.

217. Tête de jeune homme; et des esquisses d'architecture . . . . Echt.
220. Tête de jeune homme à cheveux bouclés, de profil à droite . . . Schüler.
224. Tête de jeune femme; les cheveux nattés, quatre fois répetée . . . Sodoma
225. La même tête plus grande . . . . Sodoma.
233. Buste de jeune femme, de profil à droite . . . . Echt; schön.
237. Caricatures: huit têtes. . . . . . . Echt.
238. id. Deux têtes d'hommes . . . . Echt.
246. Etudes d'animaux: Chevaux etc. . . Echt.
247. id. Chats etc. . . . . Echt.

ALBERTINA IN WIEN.

Lorenzo di Credi.

81. Tête de jeune fille . . . . Echt
82. Tête de saint . . . . Nein, schwach.

Vasari.

85. Jacques, prévôt de Paris, blessé au siège de Ravenne . . . . . . Echt.
86. La forge de Vulcain . . . . . . Echt.
87. Les noces de Cana. . . . . . . Echt.
88. Les soeurs de Lazare aux pieds du Christ . . . . Echt.

Leonardo da Vinci.

89. La Visitation . . . . Unsinnige Bestimmung.
90. Tête de Christ . . . . Sodoma.
91. Tête de sainte Anne (pour le tableau du Louvre . . . .
92. Tête de la Vierge . . . .
93. Ascension de Marie-Madeleine . . } Kopien ohne Wert.
94. Vieillard à mi-corps . . . . . . Echt, schön.
95. Etude . . . .
96. Tête de moine . . . . } Ohne Wert. Nicht Leonardo.
97. Portrait de Jérôme Savonarola (ist nicht sein Portrait) . . . . . . Wertlos.
98. Caricatures . . . .
99. Caricatures . . . .
100. Deux chevaux . . . . } Nichts wert.

102.–109. in einem Blatte zusammengesetzt. *Zeichnungen, von denen nur zwei Köpfe im Profil nach rechts dem Leonardo da Vinci angehören; die übrigen sieben Zeichnungen sind schwach und von verschiedenen Händen. — Sie waren einst in der Sammlung des Vasari, der sie sämtlich für echt hielt, auf einem Blatte vereinigte und die Ornamente dazu zeichnete. Später kam das Blatt in die Sammlung des P. G. Mariette.*

Barocci (Federigo).

110. La Vierge et Saint Jean . . . . .
111. La Vierge . . . .
112. La Vierge debout . . . .
113. Jeune prêtre à genoux . . . . . .
114. Tête de jeune femme . . . . . . } Echt.

Genga.

115. Etude . . . . Nonsense.
116. Six différentes études . . . . . . Nonsense.

Giulio Romano.

117. Sacrifice d'Abraham . . . . . . Nein.
118. Le Christ . . . .
119. Jupiter et Vénus . . . .
120. Jupiter et Junon . . . .
121. Apollon et les Muses . . . . . .
122. Jugement de Midas . . . .
123. Combat d'Enée et Turnus . . . .
124. Combat des Horaces et des Curiaces
125. Amazones . . . .
126. La Victoire . . . .
127. Deux Amours s'embrassant . . . .
128. Femme assise . . . .
129. Chasse . . . .
130. Ornements . . . . } Echt.

131. Décoration d'une porte . . . . . Echt.
132. Têtes de chevaux . . . . Echt.
133. Acis et Galathée (d'après lui) . . Echt.

Raphaël Sanzio.

134. La Vierge dans la manière du Pérugin . . . . Pintoricchio.
135. David et Goliath . . . . Nein, wertlos.
136. Judith. . . . . Nein, wertlos.
137. Etudes pour le Massacre des Innocents . . . . Nein?
138. Soldat pour le Massacre des Innocents et femme pour le Jugement de Salomon . . . . Nein.
139. Etudes pour la Transfiguration . . Nicht Raffael, könnte Penni sein.
140. Etudes pour la Transfiguration . . Nein.
141. Etudes pour la Pêche miraculeuse Nein, Giulio Romano.
142. Etudes pour la Pêche miraculeuse . Echt, schön.
143. La Cène . . . . Nein.
144. Trois figures et études de dos . . Nein.
145. Les saintes femmes au pied de la croix . . . . Schule Raffael.
146. La Vierge présentant un fruit à l'Enfant . . . . Echt.
147. La Vierge, l'Enfant et saint Jean-Baptiste . . . . Nein.
148 La Vierge, l'Enfant et sainte Anne Echt.
149. La Vierge, l'Enfant et saint Jean-Baptiste . . . . Echt.
150. La Vierge donnant le sein . . . . Echt.
151. La Vierge lisant. L'Enfant Jésus . Echt.
152. Quatre têtes. Autographe . . . . Echt.
153. Deux études pour la Vierge . . . Echt.
154. Trois soldats . . . . Falsch
155. Sainte Famille . . . . Falsch.
156. Croquis pour une sainte Famille . Echt.
157. " " " . . . Echt.
158. La Vierge. Deux bustes de vieillard Nein.
159. Différentes études . . . . Echt.
160. Six croquis pour la Vierge et l'Enfant Echt.
161. " " . Echt.
162. Mariage de Sainte Catherine . . . Nein.
163. Martyre de saint Etienne . . . . Echt.
164. Figure d'ange tenant une branche de lys . . . . Nein.
165. Etude pour un ange peint à l'église della Pace à Rome . . . . Nein, Giulio Romano.
166. Etude pour un ange peint à l'église della Pace à Rome . . . . Nein, Giulio Romano.
167. Une bacchante. Deux faunes . . . Nein, wahrscheinlich Batt. Franco.
168. Apollon. Etude pour le festin des dieux Giulio Romano.
169. Muse . . . . Echt.
170. Muse . . . . Giulio Romano.
171. Etude de nus pour le tableau d'Alexandre et Roxane . . . . Sodoma.
172. Etude pour l'école d'Athènes . . . Schule Raffael.
173. Fragment de la Dispute du Saint-Sacrement . . . . Kopie.
174. Groupe de l'Incendie du bourg . . Giulio Romano.
175. Figure de l'Incendie du bourg . . Giulio Romano, zerrieben.
176. Deux figures nues; donné par Raphaël à Albert Dürer . . Giulio Romano, Aufschrift falsch.
177. Groupe de l'Incendie du bourg . . Giulio Romano.
178. Deux cavaliers . . . . Nein, nicht Raffael.
179. Figure drapée . . . . Nein, nicht Raffael.
180. Soldat se couvrant de son bouclier Nein.
181. Etude d'enfant . . . . Nein.
182. Figure de Dante pour le Parnasse . Echt.
183. Nus de la Transfiguration . . . . Fälschung.
184. Couronnement de Charlemagne . . Schulkopie.
185. Fragment d'un carton . . . . . Schulkopien.
186. La Charité . . . . Echt.
187. Croquis pour une Descente de Croix Echt.
188. Enfants . . . . Echt.
189. Soldats combattant . . . . . . Nein.
190. Faune . . . . Fälschung.
191. Deux figures d'hommes. Deux têtes d'enfants . . . . Echt.
192. Etude de bras . . . . Nein.
193. Etude de pied . . . . Nein.
194. Un cheval . . . . Nein.
195. Chevaux . . . . Nein.
196. Façade d'église . . . . Nein, ein Venezianer.
197. Paysage . . . . Nein.
198. Paysage . . . . Nein.
199. Paysage . . . . Nein.
200. Les trois déesses . . Späte Kopie nach Giulio Romanos Fresken in der Farnesina.
201. Portrait de jeune fille. . . . . . Ist ein Bolognese.
202. Tête de femme . . . . Timoteo Viti.
203. Tête de femme . . . . Nein.
204. Junon . . . . Ist wohl Perin del Vaga.
205. Etude . . . . Nein.

Perugino.

206. Mariage de la Vierge . . . . . . Nein.
207. Le Christ . . . . Echt.
208. Glorification de la Vierge, les douze apôtres . . . . Schule Giannicola Manni.
209. Glorification de la Vierge (d'après lui) . . . . Schule Giannicola Manni.

Timoteo Viti.

210. Le Christ en croix . . . . Nein, Nachfolger des Bronzino.
211. La Vierge pleurant sur le corps du Christ . . . . Schule Raffael.

(Fortsetzung folgt.)

BÜCHERSCHAU.

Eine Geschichte der modernen Malerei wird demnächst von *R. Muther* herausgegeben werden. In Muthers Buch soll zum ersten Mal die Entwicklung der europäischen Malerei von der Mitte des 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts geschildert werden. Die moderne Kunst will, wie die moderne Kultur, als ein Ganzes begriffen sein. Die Geschichte der deutschen Malerei ist bekanntlich nur verständlich, wenn man über die Bewegungen Frankreichs unterrichtet ist, die seit dem Beginne des Jahrhunderts die entsprechenden Parallelströmungen bei uns veranlassten. Das Verständnis der französischen Malerei aber hat die Kenntnis der englischen zur Voraussetzung. England

war seit dem 18. Jahrhundert das modernste Land der Welt, hier kamen daher auch in der Kunst alle Zuckungen des modernen Geistes am frühesten zu Worte, hier wurden die Anregungen gegeben und dann erst von den Franzosen als großer vermittelnder Nation den andern Völkern zugänglich gemacht. England, Schottland, Holland, Belgien, Dänemark, Schweden, Norwegen, Italien, Spanien, Amerika, Japan etc. werden in dem Buche zum ersten Mal ausführlich behandelt. Es ergiebt sich, dass die verschiedenen Stile nie Produkte einzelner Nationen, sondern der gemeinsamen Civilisationsatmosphäre waren und dass bei jeder größeren Bewegung ein einheitlicher Blutstrom seine Verzweigungen nach Ost und West, nach Süd und Nord sendete. Muthers Buch lässt — zum ersten Mal — alles, was Kunst zweiter Hand war, hinter den Werken zurücktreten, die als selbständige Leistungen des 19. Jahrhunderts für die Kunstgeschichte größere Bedeutung haben und entwirft an der Hand dieser Werke von der Entwicklung der modernen Malerei ein lebendiges und anschauliches Bild. Das Werk wird, reich illustrirt, in *G. Hirths* Kunstverlag (München) erscheinen.

Unter dem Titel „*Cicerone der Gemälde-Galerie in Wien*“ gab Dr. *A. Kronfeld* daselbst in C. Daberkows Verlag soeben einen Führer durch die Bildergalerie des k. k. Hofmuseums heraus, der den zahlreichen einheimischen und fremden Besuchern der weltberühmten Sammlung ein willkommener Begleiter sein wird. Der Verfasser hat sich dabei in erster Linie die Aufgabe gestellt, den Lesern die Urteile der berufensten Kritiker über die wichtigsten Bilder in kurzen Citaten vorzuführen und ihn auf diese Weise zum Nachdenken anzuregen. Alles Kunstgeschichtliche und zur Erklärung der Bilder Geeignete ist ebenfalls in gedrängter Form beigefügt, die besonders hervorragenden Werke sind unterstrichen. Die Beschreibung folgt den Räumen der Galerie und die Bilder sind in jedem Raume alphabetisch geordnet. Zum Aufsuchen der Werke eines bestimmten Meisters dient ein alphabetisch geordnetes Verzeichnis der Künstlernamen. Druck und Ausstattung, in bequemem Oktav, entsprechen allen modernen Anforderungen. Wir begrüßen das Buch als das erste seiner Art mit Freude und wünschen, dass auch für die übrigen Wiener Sammlungen ähnliche Führer hergestellt werden.

NEKROLOGE.

Über den Maler Corrodi, dessen Tod wir bereits kurz gemeldet haben, gehen uns noch folgende Mitteilungen zu: Das Haupt der talentvollen, fruchtbaren Malerfamilie Corrodi, Herr Professor Salomon Corrodi von Rom, ist im hohen Alter von 82 Jahren, als er eben im Begriffe stand, seine alte Heimat Zürich zu besuchen, in Como nach kurzer Krankheit am Montag Abend verschieden. Corrodi brillirte wie nur einer der Begabtesten in der Aquarellmalerei, in der er sich der historischen Schule der Landschaftsmaler Koch, Reinhart, Catel etc. eng anschloss. In Zürich geboren, siedelte er, 20 Jahre alt, zu seinen Eltern nach Rom über, wo er sich zum Maler ausbildete. Zu seinen hervorragenden Arbeiten gehören: der Comersee, die Villa Madama, eine Sammlung von Aquarellen für die Königin von England und eine Reihe venezianischer Ansichten, wie er überhaupt seine Motive hauptsächlich aus Venedig und der Umgebung von Rom wählte. Er erreichte in seinen Arbeiten eine Kraft und Tiefe der Farben, die der Wirkung der Ölmalerei gleichkommen. Zwei seiner Söhne nehmen hervorragende Stellungen in der Kunstwelt ein: Hermann und Arnold Corrodi. Ersterer weist in breiter, kräftiger Pinselführung und frischem Kolorit, solider Technik und effektvoller Stimmung sich als Meister aus. Viele seiner Gemälde aus Cypern sind von der Prinzessin von Wales angekauft, wie denn auch Hermann bei der englischen Aristokratie in hohem Ansehen steht. Arnold widmete sich anfänglich der Genremalerei, worüber die „Gondelfahrt eines Liebespaares“ (Museum in Basel), die „Liebeserklärung“ (Museum Zürich) Zeugnis ablegen, und fing dann an, historische Bilder zu malen, starb aber 1874, bevor er sich völlig entfalten konnte. Das Künstlerheim der Corrodi in Rom, das vor etlichen Monaten durch eine Feuersbrunst schweren Schaden erlitten, ist gewiss vielen Italienreisenden seiner Gastlichkeit wegen bekannt.

St. *Wien.* Der Wiener Landschaftsmaler *E. J. Schindler* ist in Westerland-Sylt am 10. August gestorben. Emil Jacob Schindler wurde in Wien im Jahre 1842 geboren. Seine Landschaften haben einen überaus vornehmen Charakter. Das Bild „Pax“, das unsere Leser in der Radirung von Alfons im Maiheft des laufenden Jahrgangs finden, befindet sich jetzt auf der Münchener Ausstellung. In dem Verstorbenen verliert die Wiener Schule eine ihrer größten Zierden.

*** *Der Marinemaler Julius Huth* ist am 23. Juli in Schöneberg bei Berlin im 54. Lebensjahre gestorben. Ursprünglich Seemann, später Schiffskapitän, hatte er sich erst in reiferen Jahren der Kunst zugewendet. Die Motive zu seinen durch feine Naturbeobachtung und glückliche Erfassung der Stimmung ausgezeichneten Bildern entlehnte er meist der Nord- und Ostsee.

*** *Der schweizerische Landschaftsmaler Gustav Castan*, ein Schüler Calame's, ist am 29. Juli in Crozant (Creuse-Departement) infolge eines Sturzes von einer Treppe, 69 Jahre alt, gestorben. Aus Genf gebürtig, hatte er seit mehreren Jahren seinen Wohnsitz in Crozant, dessen Umgebung sein beliebtester Studienplatz war.

*** *Der belgische Tier- und Genremaler Joseph Stevens* ist am 2. August in Brüssel, 70 Jahre alt, gestorben.

* Der Historienmaler *Michael Kovács* starb in Budapest am 3. August, 74 Jahre alt.

* Der bekannte ausgezeichnete Orientmaler *Leopold Karl Müller*, Professor und während der letzten zwei Jahre Rektor der Wiener Akademie, geboren 1834 zu Dresden, ist am 4. August zu Weidlingau bei Wien nach langem schweren Leiden gestorben. Mit ihm verliert die österreichische Kunst einen ihrer hervorragendsten Vertreter, die Wiener Akademie einen ihrer tüchtigsten und erfolgreichsten Lehrer.

PERSONALNACHRICHTEN.

= tt. *Karlsruhe.* Großherzog Friedrich von Baden hat am 21. Juni den Geschichts- und Bildnismaler *Christian Ludwig Bokelmann* in Düsseldorf (geb. 1844 in Sankt Jürgen bei Bremen) und den Maler *Robert Pötzelberger* in München zu etatsmäßigen Professoren an der hiesigen Großherzoglichen Kunstschule ernannt.

*** *Professor Dr. Konrad Lange*, Dozent für Kunstgeschichte an der Universität Göttingen, hat einen Ruf als außerordentlicher Professor an die Universität Königsberg erhalten und angenommen.

* In der *Direktion der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien* ist der seit längerer Zeit erwartete Personenwechsel eingetreten: *Ed. v. Engerth*, den vor einem halben Jahre ein schweres Leiden befiel, trat in den wohlverdienten Ruhestand, und der bisherige Direktorstellvertreter, *Aug. Schaeffer*,

der geschätzte Landschaftsmaler, übernahm die Leitung der Anstalt.

* *Rudolf Alt*, der berühmte Aquarellist, begeht am 28. August seinen achtzigsten Geburtstag. Die Wiener Künstlergesellschaft veranstaltet aus diesem Anlass in ihren Räumen zu Ehren des Meisters ein Fest und eine Ausstellung seiner Werke, zu welcher öffentliche und private Sammlungen beisteuern.

KONKURRENZEN.

= tt. *Pforzheim.* Behufs Erlangung von Plänen zu dem Neubaue einer weiteren evangelischen Kirche hierselbst erlässt der Kirchengemeinderat einen öffentlichen Wettbewerb. Der erste Preis ist mit 2500 M., der zweite mit 1500 M. und der dritte mit 1000 M. ausgeworfen; die Arbeiten sind bis zum 1. November dieses Jahres hier einzureichen. Das Preisrichteramt haben als Architekten Hofbaudirektor von Egle in Stuttgart, Geheimer Baurat Professor Otzen in Berlin und Großh. Bad. Baurat Behagel in Heidelberg übernommen.

= tt. *Darmstadt.* Beim Wettbewerbe für den hiesigen Museumsneubau erhielten Preise von je dreitausend Mark die Architekten *Schmieden & Speer* in Berlin, sowie Architekt *Neckelmann*, der Erbauer des Stuttgarter Landesgewerbemuseums. Den zweiten Preis erhielten die Architekten *Schulz & Schlichting* in Berlin.

PREISVERTEILUNGEN.

VI. Internationale Kunstausstellung zu München 1892. Prämiirt wurden folgende Künstler: I. Medaille: Malerei: Otto Bache, Kopenhagen; Emile Claus, Astène; Eduard von Gebhardt, Düsseldorf; Nikolaus Gysis, München; Alfred von Kowalski-Wierusz, München; Bruno Andreas Liljefors, Upsala; Aimé Morot, Paris; Kasimir Pochwalski, Wien; Georges Rochegrosse, Paris; J. Emil Schindler, Wien; Giovanni Segantini, Mailand; William Stott of Oldham, London; Francis Pieter Ter Meulen, Im Haag; Willem Bastian Tholen, Im Haag; Dwight William Tryon, New-York; James Whistler, M. Neil, London. *Bildhauerei:* Marc. Antokolsky, Paris; Ludwig Manzel, Charlottenburg; Konstantin Meunier, Brüssel; Wilhelm von Rümann, München; Victor Oscar Tilgner, Wien. *Vervielfältigende Kunst:* Carol Lodewyk Dake, Amsterdam. *II. Medaille: Malerei:* Georg Nicolaj Achen, Kopenhagen; Anders Andersen-Lundby, München; Rudolf Bacher, Rom; Joseph Bail, Paris; Karl Noah Bantzer, Dresden; Julius Bergmann, Karlsruhe; Adolf Bock, Berlin; Léon Brunin, Antwerpen; Gustav Freiherr von Cederström, Stockholm; Joseph Chelmonski, Warschau; Germain David-Nillet, Paris; Ludwig Dettmann, Charlottenburg; W. Thomas Dewing, New-York; Wilhelmus Henricus de Zwart, Im Haag; Per Eckström, Göteburg; Ferencz Eisenhut, München; Julius Falat, Berlin; Arthur Hacker, London; Karl Hartmann, München; Childe Hassam, New-York; Erik Henningsen, Kopenhagen; George Innes, New-York; Olof Jernberg, Düsseldorf; Paul Wilhelm Keller-Reutlingen, München; Hugo König, München; Cesare Laurenti, Venedig; Louis Marold, Paris; Jank Malczewski, Krakau; Henri Martin, Paris; Joseph Matiegzeck, München; David Oyens, Brüssel; Robert Poetzelberger, München; Theodor Rocholl, Düsseldorf; August Roeseler, München; Margaretha Rosenboom, Voorburg; Jean-Guilleaume Rosier, Antwerpen; Franz Roubaud, München; Justo Ruiz-Luna, Cadix; Julius Schmid, Wien; J. J. Shannon, London; Bastida Joaquin Sorolla, Madrid; Friedrich Stahl, Berlin; Fritz Strobentz, München; Rob. Thegerström, Djursholm; Karl Thomsen, Kopenhagen; Isidor Verheiden, Brüssel; Alfred Zoff, München. *Bildhauerei:* Max Baumbach, Berlin; Ernesto Bazzaro, Mailand; Paul Dubois, Brüssel; Ludwig Dürnbauer, Wien; Joseph Flossmann, München: Ludwig Gamp, München; Mathias Gasteiger, München; Pierre Hasselberg, Stockholm; Stanislaus Lami, Paris. *Baukunst:* Johann Baes, Brüssel; Julius Karl Raschdorff, Charlottenburg; Friedrich Schachner, Wien. *Vervielfältigende Kunst:* Albert Krüger, Berlin; Paul-Emile Leterrier, Paris; Doris Raab, München.

DENKMÄLER.

*** Mit der Ausführung des *Meissonierdenkmals für Paris* ist der Bildhauer *Antonin Mercié* betraut worden. Meissonier wird sitzend dargestellt werden, den rechten Arm auf die Lehne des Sessels gestützt und in der linken Hand die Palette haltend. Das Denkmal dürfte im wesentlichen eine Nachbildung des Selbstporträts werden, das der Meister im Jahre 1889 ausgestellt hatte. Es wird seinen Platz im Louvre vor der Antikengalerie finden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

St. *Dresden.* König Albert hat am 10. August die Aquarellausstellung der Dresdener Kunstgenossenschaft eröffnet. (Köln. Ztg.)

S. R. K. *Der Universität Harvard in Cambridge, Mass.* welche schon die Graysche Kupferstichsammlung besitzt, ist kürzlich noch eine zweite derartige Sammlung geschenkt worden. Dieselbe stammt aus dem Nachlass des kürzlich verstorbenen Dr. John Will Randall, und wird auf mindestens 20000 Blatt geschätzt. Die Sammlung ist vorläufig in dem Kunstmuseum zu Boston untergebracht worden, wo sich auch die Graysche Sammlung befindet und zu deren Kurator ist unser langjähriger Mitarbeiter, Herr *S. R. Köhler* ernannt worden. Da die Graysche Sammlung zwischen fünf und sechstausend Blatt, die dem Museum selbst gehörige Sammlung aber nahezu neuntausend zählt, so finden sich jetzt in dem genannten Institute ohngefähr 35000 Blatt vereinigt. Leider wird aber dieser Bestand nicht für immer erhalten bleiben, indem Harvard ein Vermächtnis zum Bau eines Kunstmuseums erhalten hat. Sobald das geplante Gebäude fertig ist, was in beiläufig fünf Jahren der Fall sein dürfte, werden natürlich die der Universität gehörigen Sammlungen in dasselbe übergeführt werden.

St.- *Amsterdam.* Wie im vorigen Jahre von seiten des Herzogs von Hamilton eines der vorzüglichsten Gemälde von *Rembrandt* eine Zeitlang dem Mauritshuis im Haag überlassen wurde, so haben jetzt die Erben vou John Waterloo-Wilson in Brüssel ein in ihrem Besitze befindliches Gemälde von *Rembrandt* dem Königlichen Gemäldekabinett im Haag auf ein Jahr zur Ausstellung überlassen. Das Bild, aus *Rembrandts* Glanzperiode stammend, stellt, wie man vermutet, den Pförtner der „desolate boevelkamer“ (Abteilung für Fallissements auf dem Stadthaus) *Thomas Jacobsz Haring* vor; es ist 1658 entstanden und gilt mit vollem Recht als eine der herrlichsten Schöpfungen Rembrandts auf dem Gebiete der Porträtmalerei. Es stellt einen Mann mit eingefallenem Gesicht, kleinem Schnurrbart und langen Haaren dar, der in den Händen verschiedene Papiere hält; das helle Sonnenlicht fällt von links durch ein Fenster und

beleuchtet in der bekannten Rembrandtschen Weise die eine Hälfte des Gesichts und die vorgestreckte rechte Hand.

(Köln. Zeitg.)

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

St.- *Archäologische Funde.* In *Pompeji* hat man an der Nolaner Straße, im zweiten Block der V. Region, ein außerordentlich gut erhaltenes Wohnhaus ausgegraben, dessen einzelne Teile, da viele Bruchstücke vorgefunden sind, man vollständig wieder herzustellen hofft. Durch Aufziehung eines dem antiken völlig entsprechenden Daches ist es gelungen, das Restaurationswerk vor den Einflüssen der Witterung sicher zu stellen. — In *Rom* hat man beim Auswerfen des Grundes in einem Gießereigeschäft am Fuße des kapitolinischen Hügels in der Via della tre file die Überreste eines antiken Zimmers mit sehr gut erhaltenen Wandmalereien, die außer Ornamenten eine Treppenperspektive und einen Hirsch darstellen, gefunden. Leider lässt sich eine weitere Verfolgung des Fundes oder die Erhaltung des entdeckten Raumes mit Rücksicht auf das darüber stehende moderne Gebäude nicht ermöglichen. Dasselbe gilt von einem zweiten Funde in *Rom*, wo bei der Verbreiterung des Tiberbettes bekanntlich die Engelsbrücke beiderseits um je einen Bogen verlängert werden muss. Neben anderen Funden legte man am linken Ufer den ursprünglichen Aufgang zu der von Kaiser Hadrian im Jahre 136 nach Chr. erbauten aelischen Brücke bloß. Etwa 1—1½ m. unter dem heutigen Straßenniveau zeigt sich ein schräger Aufgang zu der Brücke, der in glatt behauenem Travertin mit größter Vollendung ausgeführt ist. Seit dem Mittelalter liegt dieser Teil der Brücke vergessen unter dem Boden, während der über den Fluss selbst sich spannende Teil mit fünf großen Bogen im 16. und 17. Jahrhundert mancherlei Erneuerungen durchgemacht hat, die zwar nicht den Kern des Baues, wohl aber sein äußeres Gewand veränderten. Der antike Aufgang lässt nun deutlich erkennen, wie viel tiefer die damalige Straßenfläche lag, er steigt sanft an und ruht auf schön gearbeiteten Pfeilern und Bogen. Letztere sind bedeutend kleiner als die eigentlichen Brückenbogen; sie haben höchstens 2 m. Spannweite. Bis jetzt sind zwei solcher Bogen aufgedeckt; es scheint aber, als ob der Fund, der dem unerbittlichen Bedürfnis der Gegenwart geopfert werden muss, damit nicht erschöpft sei. (Köln. Zeitg.)

KUNSTHISTORISCHES.

Zum neuen Holbein in der National Gallery in London. In Nr. 9 des laufenden Jahrgangs dieser Zeitschrift hat Max Georg Zimmermann in dem herrlichen Doppelporträt des großen deutschen Meisters die Identität der beiden Porträtirten festgestellt: es sind nach den Resultaten seiner Untersuchung der französische Gesandte am Londoner Hofe Jean de Dinteville und der ihn und sein Haus als Dichter feiernde Humanist Nicolaus Bourbon. Auch den merkwürdigen Gegenstand im Vordergrund des Bildes, der dadurch sehr beträchtlich gestört wird, hat der Verfasser ganz richtig als ein menschliches Schädelgerüste definirt, das absichtlich verzerrt bis zur Unkenntlichkeit und zum Kopfzerbrechen des Beschauers dargestellt ist, vielleicht um das Entsetzliche zu mildern oder zu verbergen. Freilich ist damit der wohlgefälligen Wirkung des Bildes sehr geschadet. Wehe, wenn ein Moderner so etwas wagte! Wir halten es für eine in guter Absicht begangene, aber deshalb nicht minder grobe Geschmacklosigkeit, die sich übrigens in verschiedenen Variationen auf deutschen und italienischen Bildern des 16. Jahrhunderts vielfach in naivster Weise findet, — die *Vexirspiegelbilder* reizten zum Festhalten. In unserm Bilde kam es dem Künstler jedenfalls darauf an, die damals so beliebte Anspielung auf das leidige „memento mori“ nicht allzu krass zu geben, indem er das bis zur Unkenntlichkeit verzerrte Vexirspiegelbild reproduzirte. Einem geübten, besonders einem mit den Gesetzen der Optik vertrauten Auge ist es sofort erkennbar, dass dieser „merkwürdige, rätselhafte Gegenstand“ das Bild eines Schädels ist, wie es in irgend einer, von einem Fachmann jedenfalls leicht bestimmbaren, gekrümmten, höchst wahrscheinlich *konkav cylindrischen* Spiegelfläche erscheint, ein Spiegelbild, das allerdings jeder realen Existenz entbehrt und daher auch zu einer selbständigen Darstellung *nicht berechtigt* ist; es ist ein Stückchen mystische Spielerei, das da Holbein treibt. Für etwaige Zweifler an der Richtigkeit der Behauptung Zimmermanns dürfte es nicht überflüssig sein, eine zweifache Methode anzugeben, um das Spiegelbild klar, deutlich und unwiderleglich vor Augen zu führen. *Erstens:* Man biege das Blatt, auf dem unser Holzschnitt ist, so, dass gerade die untere Partie, auf der der „rätselhafte Gegenstand“ abgebildet ist, eine cylindrische Röhre bildet und sehe von der rechten oder linken Seite des Bildes unter einem sehr kleinen Sehwinkel, der fast parallel zu einer Erzeugenden des Cylinders ist, auf das Bild; der Schädel, besonders aber die Gesichtspartie, erscheint kleiner, von der rechten Seite aus nur das Hinterhaupt zu lang. Dieser letztere Übelstand verschwindet aber gleich, wenn wir unsere *zweite*, bessere Methode anwenden: Eine gewöhnliche, schwarz oder sonstwie dunkelgefärbte elliptische konvex-konkave Linse wird mit der konvexen Seite nicht ganz senkrecht auf die unter ca. 36 Graden gegen eine horizontale geneigte Achse des verzerrten Schädels gestellt, am besten so, dass der untere Rand etwas unter dem Knie des Bourbon zu ruhen kommt, worauf sogleich das Bild des Schädels in richtiger Konzentration, in natürlichen Formen und Proportionen im Schwarzspiegel erscheint; es zeigt sich ein zahnloser Greisenschädel. Warum hat nun Holbein denselben so unschön und störend dargestellt? Wir können keinen andern Grund finden, als den schon eingangs erwähnten, das Abstoßende in einer schwer erkennbaren Verhüllung zu geben, und eine damals vielleicht noch neue ungewohnte optische Erscheinung festzuhalten. Wenigstens gehört es auf *älteren* Werken deutscher und niederländischer Meister nicht zu den Seltenheiten, Spiegelungen in verschieden gekrümmten Spiegelflächen darzustellen. Holbein geht noch einen allerdings sehr gewagten Schritt weiter und bringt nur das Spiegelbild ohne den Spiegel, was gewiss auffallender ist, als wenn er den Schädel naturwahr irgendwo auf dem Bilde halb versteckt im Schatten einer Figur angebracht hätte. *RUD. BÖCK.*

J. Gröschel bemerkt in seinem belehrenden Aufsatze „Der Meister des Fuggerhofes“, Sp. 518 der Kunstchronik, dass auch „die auf dem Burgkmairschen Bilde (Germ. Museum Nr. 157) links durch eine perspektivisch verkürzte Thüre sichtbaren Baulichkeiten“ von dem Übermaler irgendwoher entlehnt sein müssen. Diese Vermutung trifft zu, denn der Übermaler hat sie aus A. Dürers Stich „der verlorne Sohn“ B. 28 entnommen. *W. SCHMIDT.*

St. *Oels* (*Schlesien*). Die Instandsetzung des alten Piastenschlosses wird jetzt fortgesetzt, auch werden die alten Inschriften, die kaum noch erkennbar waren, wieder hergestellt. Über die Bauzeit des Schlosses giebt folgende unter zwei sorgsam ausgeführten Wappen der Herzöge von Württemberg-Oels angebrachte Inschrift Auskunft: An 1535. 1.

Montag nach Quasimodogeniti. Bey regierung Kaiser Rodolf des Zweiten Hat der Erlauchte hochgebohrene Forst vnd (Herr Carl) Herzog zo Monsterberg in Schlesien, zor Oelsen, (Graven zu Glatz) Herr auf Konstadt vnd Podiebrad. diesen Bav angefangen und dann 1586 durch verleihong Gottlicher gnaden ohn allen schaden glocklich volmet.“

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

*** *Das Gesuch der sezessionistischen Künstler Münchens* wegen Überlassung eines Platzes für eine besondere Jahresausstellung ist von den Gemeindebehörden einstimmig abgelehnt worden.

*** *Die vom Bildhauer Karl Rumpf ausgeführten Büsten der Eltern Goethe's* sind, wie die Verwaltung des Freien deutschen Hochstifts bekannt macht, im Goethehause zu Frankfurt a/M., im großen Zimmer des ersten Stockes, aufgestellt worden. Es sind dies die ersten Büsten, die wir von den Eltern unseres großen Dichters besitzen. Als Anhalt dienten dem Künstler die wenigen von dem würdigen Paare erhaltenen Abbildungen, vor allem die von Melchior entworfenen, überaus ähnlichen Profilreliefs. Naturwahr und lebensvoll erscheint der charakteristische Kopf des ernsten, willensfesten Herrn Rat, erscheinen die anmutigen Züge der lebensfrohen Frau Aja, die den vollendetsten Typus der echten Altfrankfurterin bildet. An dieser Büste lässt sich erkennen, dass das Nicoloviussche, die Mutter des Dichters en face darstellende Pastellbild und das Melchiorsche Profilrelief, die bisher miteinander so wenig zu stimmen schienen, doch beide in schönster Harmonie stehen.

AUKTIONEN.

* Die bekannte und bedeutende *A. Ph. Schuldtsche Galerie moderner Gemälde* wird nebst der Kunstsammlung und der ganzen Einrichtung der Villa in der zweiten Hälfte Oktober d. J. in Hamburg infolge Ablebens ihres Besitzers durch die bekannte Auktionsfirma *J. M. Heberle* (H. Lempertz' Söhne) in Köln zur öffentlichen Versteigerung gelangen, deren Ertrag laut letztwilliger Verfügung der Abraham Philipp Schuldtschen Stiftung zu gute kommen soll. Die Versteigerung selbst wird ein erhöhtes Interesse dadurch gewinnen, dass zum erstenmal in Deutschland eine Reihe Bilder von französischen Meistern ersten Ranges auf den Auktionsmarkt gebracht werden. Unter ihnen befinden sich hervorragende Werke von N. Diaz (2), Fromentin, Jules Dupré, Rosa Bonheur, Eugen Delacroix, G. Washington, welche neben vortrefflichen Bildern von A. Achenbach, Munkacsy, Melbye, Gauermann, Pettenkofen, Verboeckhoven, A. Stevens, Fl. Willems, C. de Cock u. s. w. das Interesse aller öffentlichen und privaten Gemäldesammlungen erregen dürften. Ein nicht minder großes Interesse dürfte der Kunstsammlung entgegengebracht werden, welche namentlich eine kostbare Serie von Dosen und Uhren Louis XV. und Louis XI. u. s. w., schöne Silberarbeiten, Miniaturen, Bronzen u. s. w. aufweist. Die mit Lichtdrucken reich illustrirten Kataloge werden Mitte September zur Ausgabe gelangen.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1892. Nr. 13—16.
Deckenbild für den Goldsaal des Kunstmuseums. — Peter Stachiewicz. Von A. Nossig. — Die Berliner akademische Ausstellung II. Von F. Hermann. — Ueber das antik und modern Tragische VII. Von F. Kürnberger. — Die englische Kunst. — VI. Internationale Kunstausstellung in München. Von H. Peters. — Musik- und Theaterausstellung IV. — Die Berliner akademische Kunstausstellung III. Von F. Hermann. — Kunstbrief aus Krakau. — Bilder in Baden-Baden. — Bilder [illegible]. — Die Langeschen Fresken in München. — [illegible]. Von A. Nossig. — VI. internationale Kunstausstellung in München. Von H. Peters. — Die Berliner akademische Ausstellung IV. Von F. Hermann. — Oesterreich-Ungarn. Von Hans Peters. Das Grillparzerdenkmal in [illegible]. — Im Künstlerhause. — Die Prager „Gesellschaft“. — Der Riss in der Künstlerschaft, [illegible] Künstler. — Die Berliner akademische Ausstellung V. Von F. Hermann. — Künstler und Gelehrter.

Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. 1892. Nr. 3.
Der Pfahlbau im Inkwiler See. Von J. Heierli. — Alte Abbildungen des Stiftsbaues Maria-Einsiedeln. Von J. Zemp. — Neueste Funde von Wandgemälden im Tessin. Von J. Rahn. — Inventar des Schlosses Castels in Graubunden. Von Fritz von Jecklin. — Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. Von J. Rahn.

Architektonische Rundschau. 1892. Lief. 9.
Taf. 65. Wohnhaus von Cölln in Hannover. Erbaut von Professor Hubert Stier daselbst. — Taf. 66. Detail vom Hause „An den vier Winden“ in Köln a/Rh. Erbaut von Kayser & von Grossheim in Berlin. — Taf. 67. Villa Hanse in Genthin. Erbaut von C. Lange in Berlin. — Taf. 68. Vorzimmer und Salon für den Hof im Bahnhof Friedrichstrasse in Berlin. Entworfen von Kayser & von Grossheim daselbst. — Taf. 69. Bürgerschule in Jena. Erbaut nach den Plänen von L. Hirsch. — Taf. 70. Konkurrenzentwurf zu einem Uhrturm für Frankfurt a/M. Von Max Läuger in Karlsruhe. — Taf. 71. Öffentliche Bibliothek in Kalamazzoo. Erbaut von Patton & Fischer in Chicago. — Taf. 72. Palais des Pensionsfonds der ungarischen Journalisten in Budapest. Erbaut von Sigmund Quittner daselbst.

Architektonische Rundschau. 1892. Heft 10.
Taf. 73. Der Pfauensaal in Zürich. Erbaut von Chiodera & Tschudy, Architekten daselbst. — Taf. 74. Entwurf zu einer evangelischen Kirche für Zwickau von Architekt E. Schreiterer in Köln a/Rh. — Taf. 75 u. 76. Haus Marquardt in Stuttgart. Erbaut von Eisenlohr & Weigle, Architekten daselbst. — Taf. 77. Jagdschloss in Norwegen. Erbaut von Architekt Axel Guldahl in Groß-Lichterfelde. — Taf. 78. Altar aus St. Ulrich in Augsburg. Aufgenommen von Architekt Th. Rogge in Rostock. — Taf. 79. Kurhaus auf der Insel Fanö. Erbaut von Puttfarken & Janda, Architekten in Hamburg. — Taf. 80. Einfamilienhaus am Gereonskloster zu Köln a/Rh. Erbaut von Architekt F. Genzmer daselbst.

Bayerische Gewerbezeitung. 1892. Nr. 13.
Kunst, Handwerk, Kunsthandwerk. Von J. Reé. — Verband bayerischer Gewerbevereine. — Aus dem Gewerbeleben.

Christliches Kunstblatt. 1892. Nr. 7/8.
Der Verein für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs. — Der alte Hochaltar in der Kilianskirche zu Heilbronn und der Crucifixus auf dem Kreuzberg bei der Leonhardskirche in Stuttgart. — Akademische Kunstausstellung in Berlin. — Das Kirchlein zu Goldisthal. — Ein neues Dogma.

Die Graphischen Künste. 1892. Heft 2/3.
Louis Auguste Lepère. Von R. Marx. — Amateurkunst. — Max Liebermann. Von Richard Graul. — Ein Bild von Adrian von Ostade.

Die Kunst für Alle. 1892. Heft 20/21.
Die Münchener internationale Ausstellung von 1892. IV u. V. Von Fr. Pecht. — Die Pariser Salons 1892. Von Otto Brandes. (Schluss.) — Eine Kunstausstellung in Baden-Baden. — Ein Pariser Kunstbrief von Stauffer-Bern. Mitgeteilt von Otto Brahm. — Die akademische Kunstausstellung in Berlin III. Von Jaro Springer.

Gewerbehalle. 1892. Lief. 7.
Taf. 49. Altarkreuz und Leuchter für die Domkirche in Fünfkirchen. Entworfen von Baron von Schmidt, ausgeführt von Brix & Anders in Wien. — Taf. 50. Kredenz in englischer Renaissance. Entworfen von R. Lakitsch in Wien. — Taf. 51. Entwurf zu einer Umrahmung von F. von Hollaky in Berlin. — Taf. 52. Gotische Bettstelle. Entworfen von L. Theyer in Graz. — Taf. 53. Grab- und Balkongitter. Entworfen und ausgeführt von Ed. Puls in Berlin. — Taf. 54. Prälatensitz aus der Fronleichnamskirche in Krakau. — Taf. 55. Nippenburgsches Wappen auf Grabsteinen in Schwieberdingen und Stuttgart. — Taf. 56. Damastdecke. Entworfen von O. Hesse in Wien.

Gewerbehalle. 1892. Heft 8.
Taf. 57. Entwurf für ein Pianino von Rockstroh. — Taf. 58. Französische und italienische Schlüsselschilder aus Messingguss (17. und 18. Jahrhundert) im Deutschen Gewerbemuseum in Berlin, aufgenommen von O. Poetsch in Charlottenburg. — Taf. 59. Schränke, entworfen vom † Architekt H. Hieser. — Taf. 60. Rahmen aus der Jesuitenkirche in Hall bei Innsbruck. Aufgenommen von Fr. Fischer in Wien. — Taf. 61. Speise- und Weinkarte und Tischkarten. Entworfen von Professor C. Schick in Kassel. — Taf. 62. Rokokotischplatte im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Mitgeteilt von Direktor J. Brinkmann. — Taf. 63. Bronzeepitaphium auf dem St. Johanniskirchhof in Nürnberg. Aufgenommen von F. Walther daselbst. — Taf. 64. Wand- und Plafonddekorationen. Entworfen von Hans Kaufmann in München.

Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie. 1892. Heft 7.
Friedrich Sturm. — Die farbigen Kupferstiche des 18. Jahrhunderts. Von Eduard Chmelarz. — Textiler Hausfleiß in der Buckowina. Von A. Riegl.

Zeitschrift d. bayer. Kunstgewerbevereins. 1892. Heft 7 8.

St. Nikolaus [illegible]. Von C. Weysser. — Die kirchliche Kunst in geschichtlicher Uebersicht. — Von Jakob von Falke. — Ueber chinesisches Kunstgewerbe. — Unsere kunstgewerblichen Musterblatter.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1892. Heft 7.

Christus am Kreuze, Maria und acht Apostel. Von Firmenich-Richartz. — [illegible] Von J. Pieper. — Die Propsteikirche zu Obergleis II. Von W. Effmann.

Gazette des Beaux-Arts. 1892. Lief. 422.

L'Acropole d'Athènes. Von H. Lechat. — Le Portrait Miniature en France I. Von H. Bouchot. — La Madone d'Anvilliers. Von L. Courajod. — Les Dessins de van der Meulen aux Gobelins. Von Gerspach. — La sculpture copte à la période chrétienne III. Von M. Gayet.

L'Art. 1892. Nr. 675 - 77.

Un artiste de province: Antonin Richard. Von Ch. Giudriez. L'Art du blason et ses applications artistiques. Von J. Momméja. — Salon de 1892 XVI. Von Paul Leroi. — La statue de Saint Pierre à Solesmes. Von L. Bosseboeuf. — Les Tapisseries du Château de Pau. Von P. Lafond. — Jacques Bicheur, peintre de l'Académie royale. Von J. Souchon. — A travers l'exposition artistique de Tours. Von L. Dufeuvé. — Le Monument de Reymond de Lafage. Von J. Momméja. — Adrien van de Velde. Von E. Michel.

Magazine of Art. 1892. August.

Onslow Ford A. R. A. Von Marion Heptworth Dixon. — Charles Keene, his life and work. Von Spielmann. — On some portraits of Marie Antoinette. Von Lord Ronald Gower. — Bernard Evans. Von Alfred T. Story. — The Grafton Gallery. Von Phipps Jakson. — Artistic homes: The Décoration of ceilings II. Von Robinson.

The Art Journal. 1892. August.

Rambles in the isle of Wight I. Von Marc. Huish. — The Monument to queen Eleanor in Lincoln Minster. Von Canon Benables. — In C-P-Railia II. The Mountains. Von N. Garstik. — The summer Exhibitions at home and abroad III.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und ARTHUR PABST

WIEN, Heugasse 58. — KÖLN, Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. III. Jahrgang. 1891/92. Nr. 33. 15. September.

Während der Sommermonate Juli, August und September erscheint die Kunstchronik nur aller vier Wochen.

An die Leser!

Mit dieser Nummer der Kunstchronik schliesst der neuen Folge dritter Jahrgang der Kunstchronik und der Zeitschrift für bildende Kunst. Für den neuen Band sind wieder eine Reihe sehr interessanter litterarischer Beiträge von dauerndem Werte von den namhaftesten Autoren vorbereitet. Der kommende Jahrgang wird besonders bemerkenswert durch die im Oktober zur Entscheidung gelangende Radirungskonkurrenz, für welche der Verleger dieses Blattes zwei Preise (600 M. und 300 M) ausgesetzt hat. Die besten Blätter werden im Laufe des Jahrgangs an dieser Stelle veröffentlicht werden.

Die Zeitschrift für bildende Kunst zieht in den Kreis ihrer Betrachtung sowohl alte wie neue Kunst, inländische wie ausländische, Architektur, Plastik, Malerei und graphische Künste. Sie räumt dem Historiker wie dem Kenner das Wort ein.

Die Freunde unseres Blattes werden gebeten, die Bestellung auf den neuen Jahrgang unverzüglich aufzugeben, damit keinerlei Verzögerung in der Zusendung entsteht.

Einbanddecken des beendeten Jahrgangs sind zum Preise von 1.25 M. durch jede Buchhandlung zu erhalten.

Leipzig, September 1892.

E. A. Seemann.

EIN WERK DES GILLIS VAN CONINXLOO IN DER GRAZER GALERIE.

Die steiermärkische Landesgalerie zu Graz ist mit Unrecht wenig beachtet. Sie bietet dem Forscher viel Interessantes und verspricht noch manche hübsche Ausbeute, wenn sich nur einmal die Wissenden daran gewöhnt haben, auch in Graz eine Galerie zu suchen. *Eine,* ist sogar viel zu wenig gesagt, da auch einige Grazer Private ganz beachtenswerte Sammlungen besitzen. Beim Grafen *Attems* im alten Majoratshause, wo auch prächtige Wandteppiche zu finden sind, wird jeder Bilderfreund mit Nutzen einige Stunden der Galerie widmen [1]. Ein Hauptbild ist allerdings in der wenig geordneten Sammlung nicht vorhanden, doch freut man sich, ein vortreffliches Stillleben von *J. P. Gillemans* aus dem Jahre 1665 zu finden, ein Bildnis des Kaisers Max I. aus der Richtung des *B. Strigel,* ein vortreffliches ober-

[1] Eine Art Katalog, der wohl heute nicht mehr stimmt, wurde 1828 in Hormayrs Archiv veröffentlicht (S. 286 ff. Die Bilder des C. A. Ruthard bei Attems sind von J. Wastler im Repertorium F. K. W. beschrieben Bd. XI S. 66 ff. Tschischka in „Kunst- und Altertum i. d. Öst. Kaiserstaate“ (1836) berücksichtigt ebenfalls diese Galerie. Über einige ältere Gemäldesammlungen in Graz spricht Hormayrs Archiv von 1821 (S. 131) und 1822 (S. 695) so über die Galerie Attems, Dr. Tchöpern, wo u. a. ein *Hans Baldung* war [illegible] Dr. Riedl, Direktor Stark sowie über die „steyrisch-ständische Bildergalerie“. Ich kenne einen gedruckten Katalog der Sammlung C. A. Riedl von 1821. Über Gemälde in der Burg von Graz vergl. Mitteilungen der k. k. Centralkommission von 1880.

deutsches weibliches Bildnis der Margarethe Maultasch (nach dem Typus, wie er in Versailles vertreten ist), einen monogrammirten *Bles* (gutes Breitbild mit dem Heranzug Christi gegen Jerusalem). Nicht zu übersehen sind zwei *Cranachsche* Werkstattbilder u. z. eine Sünderin vor Christo und eine Lucretia, sowie ein kleines männliches Bildnis von einem Monogrammisten aus dem Jahre 1587 (? Joh. Nell ?). Unter den Späteren seien zwei mythologische Bildchen von *J. G. Platzer* und ein Stillleben in der Art des *Lautter* genannt. So viele *Ruthards*, wie hier, findet man selten in einer Sammlung vereinigt. Vieles steht aufgeschichtet. Was mag in diesen Stößen noch versteckt sein?

Einige interessante Bilder hat man auch bei Frau Baronin *Julie von Benedeck* zu suchen: wieder einen *Bles* (Landschaft mit Eisenhütten; sehr verwandt mit dem Breitbildchen in der Liechtensteingalerie, das Scheibler richtig getauft hat). Eine Seltenheit sind die beiden Architekturbildchen von „SAEYS,“ einem gar nicht studirten talentvollen Maler, über den man einige Auskünfte in den Nachträgen zu Füssli's großem Lexikon findet [1]). Eine baumreiche Landschaft mit Satyrn von *Moses v. Uytenbroeck* ist ein hübsches Breitbildchen (queroval). Gute Hammiltons und viele moderne Bilder schließen sich an.

Herr Dr. *Schüler* besitzt ebenfalls vorzügliche moderne Gemälde und mehrere sehr hübsche Holländer. Der kleine *Alb. Cuyp* (flache Gegend, kleines Breitbild; bez.) ist ganz vortrefflich. *M. v. Hellemont* und *Brackenburg* sind zu nennen. Von Bedeutung ist *Toorenvliets* Familienbild mit dem Eigenbildnis des Malers.

Die Sammlung *Sailler* enthält eine Reihe guter moderner Gemälde, die dem Grazer Museum vermacht sind, und so müsste ich wohl noch manches verzeichnen [2]), wollte ich heute nicht ein ganz besonders interessantes Bild beschreiben, das vor einiger Zeit für die Landesgalerie angekauft worden ist. Wir haben einen monogrammirten und datirten *Gillis van Coninxloo* vor uns, also eine Seltenheit. Erst seit wenigen Jahren beginnt man, sich wieder die Bedeutung des Mannes für die Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei klar zu machen. N. de Roever, Bredius, Woermann, Sponsel leiteten auf neue Pfade [1]). Man weiß heute, dass jedes Werk des Gillis van Coninxloo für die Kunstgeschichte eine gewisse Bedeutung hat. Deshalb wird hier das Grazer Bildchen beschrieben, dem ich anfangs Mai des laufenden Jahres seinen zweifellos richtigen Namen geben konnte. Eine waldige Gegend mit einer Hirschjagd ist dargestellt. Der Künstler gewährt uns den Einblick in einen helldunklen Waldweg, der im Mittelgrunde fast gerade nach rückwärts verläuft. Auf die Mitte fällt ein Sonnenblick. Dort ein springender Hirsch. Auf dem Wege vorn links kommen eilends ein Jägerbursche und zwei Hunde heran. (Der hellbraune Junge trägt einen roten Hut, blaugrüne Kniehosen und blaugraue Jacke.) Rechts neben einer dicken Eiche klettert ein anderer Bursche empor (blaugrüne Mütze, zinnoberrote Jacke, hellbraune Kniehosen). Noch weiter rechts kommt aus dem Walde ein Jäger herab (blaugrüner Hut, braunes Wams, helle, fast weiße Beinkleider). Im dunklen Mittelgrunde links Bauernhäuser und mehrere Figuren. Ganz links in der Ferne ein Berg und zum Teil bewölkter Himmel darüber. Das Erdreich im Vordergrund ist in einem sehr warmen gelbbraunen Ton gehalten und durch naturalistische Blattpflanzen, Kräuter und Blüten in der reizvollsten Weise belebt. Das Gras sieht wie gekämmt aus. Der Mittelgrund ist in jenes gedämpfte Grün getaucht, das den großen Ruisdael schon ahnen lässt. Gute Luftperspektive (Eichenholz 0,52 × 0,48, Hochbildchen).

Das Monogramm und die Jahreszahl 1600 darunter stehen links unten. Bei der Lesung der Jahreszahl kann kaum von 1606, gar nicht von 1609 die Rede sein, obwohl die zweite Null nicht vollkommen deutlich ist. Denn das Bild passt in seinem Stil so prächtig zwischen die zwei datirten Gemälde der fürstlich Liechtensteinschen Galerie von 1598 und 1604 hinein, dass man mit der Lesung 1600 jedenfalls am sichersten geht. 1609 war der Künstler schon tot. Das Grazer Bild nähert sich bereits dem breiten letzten flüssigen Stil, der in dem großen Breitbild von 1604 der Liechtensteingalerie sehr deutlich ausgeprägt ist. Ob das Bild einem der Stiche entspricht, die man nach Landschaften von Coninxloo kennt, habe ich nicht ermittelt. Im

1) In der alten Wiener Schönborngalerie von 1746 waren mehrere Architekturbilder von diesem Saeys vorhanden.

2) Nach Angabe des „Handbuches der Kunstpflege in Österreich“ besitzt auch Dr. Th. Hausotter eine beachtenswerte Sammlung.

1) Vergl. hauptsächlich „Oud Holland“ III. Bd. (1885) und Jahrb. d. kgl. pr. Kunstsammlungen X. Bd. (1889).

Münchener Kabinett sah ich vor Jahren fünf Blätter, die mir aus dem Gedächtnis entschwunden sind. Dasselbe gilt von den Stichen, die ich in den Wiener Sammlungen vor längerer Zeit gesehen habe. Ich finde gegenwärtig nicht Zeit, die Sache weiter zu verfolgen, ebensowenig einem möglichen Zusammenhang nachzugehen mit Landschaften von Coninxloo, die in alten Inventaren verzeichnet stehen (z. B. bei Campori in der Raccolta di cataloghi inediti S. 187, 189 und 197)[1]. Eine große Landschaft, im Museum zu Hannover, dem Coninxloo zugeschrieben, passt nach meiner Erinnerung nicht so ganz vollkommen zu dem Grazer Bildchen, das für alle Fälle viel feiner durchgebildet ist. Man kann der steiermärkischen Landesgalerie zu dieser Bereicherung aufrichtig Glück wünschen.

Bevor wir von den allerdings schlecht beleuchteten und nicht eben günstig gestalteten Räumen der genannten Galerie Abschied nehmen, werfen wir noch einen Blick auf einige andere Bilder. Da ist ein Urteil des Paris ohne Namen oder mit einem, der nicht zutrifft. Ich erkenne die Leinwand als eine Arbeit des *Hendric de Clerck.* Nun finde ich in meinem Gedächtnis und in meinen Notizen, dass ein verschollenes Parisurteil des Hendrick de Clerck noch aufzufinden ist. Wir haben es hier vor uns. Das Grazer Bild, das wie viele andere vor Jahren aus dem Wiener Vorrat abgegeben sein dürfte, passt vollkommen zur Beschreibung des verschollenen Bildes, das im Inventar der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm und im Mechelschen Belvedere-Katalog vorkommt. Über den Triumph des Todes aus der *Brueghel*familie spreche ich an anderem Ort, ebenso über den sog. *Altdorfer*altar aus Landl bei Reifling, über Bilder vom jüngeren *Brand,* von *M. oder N. Dichtel,* von den *Hamiltons,* von *Arcimboldo,* von *Saeys* (kleine Architektur), von *J. de Cordua* (große Vanitas) und von anderen. Herrn Regierungsrat J. Wastler und Galerievorstand Schwach muss ich schließlich für die freundliche Förderung meiner Studien in Graz vielen Dank sagen.

Wien, Juni 1892. *TH. v. FRIMMEL.*

---

1) Der Coninxloo, der ehedem bei Kaunitz in Wien war, ist nicht mit dem Grazer Bilde identisch.

HANDZEICHNUNGEN ITALIENISCHER MEISTER

in photographischen Aufnahmen von Braun & Co. in Dornach, kritisch gesichtet von Giovanni Morelli (Lermolieff).

Mitgeteilt von E. Habich.

(8. Fortsetzung.)

Albertina in Wien.

Zucchero (Federigo),
(die Nummern nicht vollständig kritisiert).

212. Prophète, sybille, anges . . . . . Echt.

Giorgione.

221. Annonciation . . . . Domenico Campagnola.
222. Cavalier et dames autour d'une fontaine . . . . Nein, später.
223. Figure de dos . . . . Unsinn.

Bellini (Giovanni).

224. La vierge . . . . Nein.
225. Le Christ et trois disciples. Paysage Nein, gute alte venezianische Zeichnung.
226. Trois figures drapées . . . . . . } Nein, Schule
227. Deux figures drapées . . . . . . } Carpaccio.

Bonsignori.

228. Figures nues . . . . . . Nein, Richtung Bronzino.

Paolo Veronese.

229. La Vierge . . . . Nein, Zelotti.
230. Adoration des mages . . . . . . Echt, schön.
231. La Vierge . . . . Nein.
232. La résurrection de Lazare . . . . Echt, gut.
233. Crucifiement . . . . Nein.
234. Saint André . . . . Nein, Palma giovine.
235. Saint Sébastien . . . . ?
236. Figure allégorique . . . . } Kopien, hübsch
237. Cariatide (satyre) . . . . }
238. Cariatide . . . . Kopie.

Campagnola (Domenico).

239. Adoration des bergers . . . . . Echt, schön.
240. Sainte Famille . . . . Echt.
241. Paysage . . . . Echt.

Sebastiano del Piombo.

242. Le Christ aux oliviers . . . . . Kopie.
243. Le Christ mis au tombeau . . . . Gut.

Mantegna (Andrea).

244. Jugement de Pâris . . . . Ist Francia.
245. Figure allégorique . . . . . . Nein, Schule Padua.
246. Saint Sébastien . . . . Hübsch, aber nicht Mantegna.
247. L'Amour. . . . . Hübsch, aber nicht Mantegna
248. Joueurs de flûte . . . . ?
249. Deux cavaliers . . . . ?

Palma giovine.

250. Le Christ sur la Croix . . . . . }
251. Martyre de saint Sébastien . . . . }
252. Apparition de la Vierge . . . . . }
253. Trahison de Judas . . . . } Echt.
254. Le corps du Christ . . . . }
255. La Vierge et quatre saints . . . . }
256. La Vierge, saint Sébastien et saint Jacques . . . . }

[illegible].	Débarquement à Venise de Frédéric Barberousse	Echt, hübsch.

Tintoretto.

258.	Le Père éternel	Nein.
259.	Sacrifice d'Abraham	Echt.
260.	Le veau d'or	Echt, schön.
261.	Adoration des bergers	Echt, schön.
262.	Adoration des rois	Echt, schön.
263.	Massacre des innocents	Echt, schön.
264.	La Cène	Echt.
265.	Le Christ au Mont des oliviers	Nein.
266.	Ecce homo	Echt.
267.	Assomption	Echt.
268.	Délivrance des âmes du purgatoire	Echt.
269.	Découverte de la Croix	Echt.

Pordenone (Giovanni Antonio).

270.	Le Père éternel	Nein.
271.	Sainte Famille	Nein.
272.	Figure de femme de dos	Echt.
273.	Le Christ	Nein.
274.	Glorification de princes	Nein.
275.	Partie supérieure du précédent	Nein.

Tiziano.

276.	Sacrifice d'Abraham	Kopie nach Gemälde.
277.	Le Christ mis au tombeau	Nein.
278.	La Vierge	Nein.
279.	Saint Jérôme	Nein.
280.	Saint Jérôme	Nein.
281.	Martyre	Nein.
282.	Céphale et Procris	Nein.
283.	Paysage	Domenico Campagnola.
284.	Paysage	
285.	Paysage	

Niccolò dell' Abbate.

286.	Repos en Egypte	Echt.
287.	Faune	Nein.
288.	Deux figures d'enfants	Echt.

Correggio.

289.	La Vierge	Nein, aber hübsch.
290.	Etude pour une sainte Famille	Sämtlich unecht.
291.	La résurrection	
292.	Figures d'apôtres	
293.	Figures de saints	
294.	Saint François d'Assise	
295.	Figure de saint	
296.	Etude pour saint Sébastien	
297.	Deux anges	
298.	Figure drapée	
299.	Homme assis, vu de dos	
300.	Génie	
301.	Trois têtes d'enfants	
302.	Tête d'enfant	
303.	Tête d'homme	
304.	Tête d'enfant	
305.	Tête de femme	

Polidoro da Caravaggio.

306.	Saint Jean prêchant	Nein.
307.	Huit figures de femmes	Echt, zweite Manier.
308.	Deux femmes	

Parmiggianino.

318.	Vierge	Echt.
319.	Sainte Famille	
321.	Vénus	Primaticcio.
324.	Vénus et ses nymphes	Echt.
334.	Femme portant un vase	Echt.
335.	Figure de femme	

Cesare da Sesto.

340.	Léda avec le cygne	Nein.

Luini.

343.	Figure de jeune homme assis et penché	Von Cesare da Sesto.
343 bis	Figure de jeune homme	Echt.

Francesco Francia.

426.	Deux bergers tournés à gauche. Etude pour une Nativité	Kopie.

Bartolommeo Passarotti.

427.	Figure d'homme nu debout, la tête tournée à gauche et vue de profil; et trois croquis	Nein, Bandinelli.

Primaticcio.

431.	Apollon au Parnasse	Nein, Niccolò dell' Abbate.
452.	Prise de Carthage	Echt, auch andere Nummern sind echt.
454.	Jeune femme. Deux enfants	

Außer der Reihenfolge in der Albertina.

Fra Bartolommeo.

16.	Annonciation	Echt
17.	Deux études pour Saint Barthélemy	Echt.
18.	Croquis à la plume	Nachahmer.

Buonacorsi (Perino del Vaga).

19.	Sainte Famille	Echt.
20.	La Vierge	Echt.
21.	Neptune, Tritons et Naïades	Echt
22.	Neptune de grandeur originale Ire partie	Echt.
23.	Neptune de grandeur originale IIe partie	Echt.
24.	Triomphe de Bacchus	Echt.
25.	Marche de Silène	Echt.
26.	Bénédiction du pape, d'après Raphaël	Nein, ohne Wert.
27.	Mise au tombeau, d'après Raphaël	Nein, ohne Wert.

Buonarrotti (Michelangelo).

28.	Le Christ mort	Nicht echt, ohne Wert.
29.	Etude	
30.	Projet pour la chapelle Saint-Laurent à Florence	
31.	Deux figures et une main droite	
32.	Deux figures nues	
33.	Figure nue de dos	
34.	Jeune femme donnant le sein	
35.	Figure nue, debout, de profil	
36.	Homme nu assis	
37.	Etude de nus	
38.	Deux figures, deux têtes de chevaux	
39.	Cinq figures	Wohl Cambiaso.

40. Deux figures, deux têtes de chevaux
41. Etudes de bras pour le Laocoon . .
42. Etudes d'animaux . . . .
43. Croquis . . . . Nicht echt, ohne Wert.
44. Etude pour Moïse . . . .
45. Fragment du Jugement dernier . .
46. id. . .
47. Les Juifs mordus par les serpents .

(Fortsetzung folgt.)

KUNSTGESCHICHTE UND LITTERATUR AN DEN KUNSTAKADEMIEN*).

Der Verfasser dieser lesenswerten kleinen Schrift will mit derselben darzulegen suchen, in welcher Weise kunst- und litterargeschichtliche Vorträge an Kunstakademien am zweckmäßigsten einzurichten sind. Er nennt seine Schrift selbst eine „ausgefallene Antrittsrede“ und entwickelt in ihr ein mit einer Menge von Details ausgestattetes Programm für einen Kursus der allgemeinen Kunst- und Litteraturgeschichte, das in vielen wesentlichen Punkten gewiss den Beifall der Fachgenossen finden wird.

Sehr mit Recht betont der Autor die großen Schwierigkeiten solcher Vorträge gerade an Kunstakademien, vor Zuhörern, die weder in ihrer Vorbildung noch in ihrem Hauptstudienzweck mit dem gelehrten Vortragenden innerhalb der gleichen Sphäre stehen. Die Schwierigkeiten erhöhen sich, wenn Kunst- und Litteraturgeschichte von demselben Lehrer in einem Kursus vereinigt werden sollen. Wir plaidiren daher für Trennung der beiden Lehrstoffe, am liebsten unter Verteilung derselben auf zwei verschiedene Lehrkurse und Lehrkräfte. Was der Autor für die (z. B. an der Düsseldorfer Akademie bestehende) Vereinigung in die Wagschale wirft, scheint uns nicht schwerwiegend genug zu sein, um gegen die auf der Hand liegenden Nachteile der Kumulirung geltend gemacht werden zu können. Unsere Zeit dringt nun einmal auf Spezialisirung, und mit vollem Recht. Der Kunsthistoriker, der an einer Kunstakademie sein Fach mit Erfolg doziren soll, muss in eminentem Sinne Spezialist, erfahrener Kenner und Kritiker sein. Sonst läuft er Gefahr, ins allgemeine Ästhetisiren zu geraten. Mit solcher Spezialtüchtigkeit im Kunstfache wird sich aber die gleiche Fähigkeit als Litteraturhistoriker nur in seltenen Ausnahmefällen vereinigt finden. In der Regel macht man für die zwei verschiedenen Fächer ganz getrennte Studiengänge durch. Es gehört eine wahrhaft universelle Begabung dazu, um in beiden das gleiche Ziel zu erreichen.

Eine zweite Gefahr der Kumulirung ist uns durch den kürzlich in Düsseldorf eingehaltenen Vorgang näher gerückt worden. Da berief man bekanntlich eine rein litterarisch, gar nicht kunsthistorisch bewährte Kraft auf den besprochenen Lehrstuhl, vermutlich in der Meinung, dass der begabte Litteraturkenner sich ebenso leicht in das Kunstfach werde hineinarbeiten können wie der Kunsthistoriker in das Litteraturfach. Das wäre ein arger Trugschluss! Zur Litteraturkenntnis legen wir alle bereits auf der Mittelschule den Grund. Die Kunstkenntnis hingegen kann erst auf der Hochschule gewonnen werden und wer dazu auf dieser nicht die erforderlichen Studien gemacht, sich dann auf Reisen und durch vieles Vergleichen und Anschauen weiter gebildet hat, für den bleibt die wahre theoretische Kunstbildung stets ein Buch mit sieben Siegeln.

Mit den Details der Zimmermannschen Schrift wollen wir uns nicht weiter befassen und nur Eines noch hervorheben, das von prinzipieller Wichtigkeit ist. Der Autor giebt sich große Mühe, die Nützlichkeit und Notwendigkeit des kunstgeschichtlichen Studiums für den jungen Akademiker zu erweisen. Er thut dabei des Guten fast zu viel! Zunächst, sagt er, könne jenes Studium für den lernenden Künstler ein Korrektiv abgeben „zur Bildung seines Geschmacks“, dann werde es ihm eine Quelle der „Begeisterung für wahre Größe“ sein, eine „Erhebung seiner Phantasie“. Wir glauben, alle diese an und für sich sehr schönen Dinge mögen nebenher gehen; der Hauptzweck der kunstgeschichtlichen Vorträge aber kann nur der sein, die kunstgeschichtlichen Kenntnisse des jungen Mannes zu fördern, ihn in den Geist der großen Meister der Vergangenheit einzuweihen, das Geheimnis der Stile und ihrer genetischen Entwickelung seinem Verständnis zu erschließen. Die Geistesarbeit der großen modernen Kunsthistoriker und Philosophen, der Winckelmann und Lessing, der Schelling und Vischer, der Semper und Schnaase, — um nur diese hier zu nennen, — deren Resultate keinem wahrhaft Gebildeten verborgen bleiben sollten: sie ist in erster Linie als ein bleibendes Vermächtnis für unsere künstlerische Jugend zu erhalten und zu mehren. Wer diese hohe und heilige Aufgabe als Lehrer der Kunstgeschichte in der einfachsten und eindringlichsten Weise zu lösen versteht, der ist der rechte Mann an seinem Platz!

C. v. L.

1) Von *Max Georg Zimmermann*. Leipzig, A. Seemann. 1892. 31 S. S. 8.

BÜCHERSCHAU.

St.- Im Verlage von Jos. Albert in München beginnt in der nächsten Zeit ein großes Werk über „Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern“ zu erscheinen und zwar zunächst Band I „Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern“ bearbeitet von Gustav von Bezold und Dr. Berthold Riehl mit einem Atlas von 150—170 Lichtdruck- und Photogravüren-Tafeln. Der erste Band erscheint in 15 Lieferungen à 9 Mark. Diese Veröffentlichung wird die in öffentlichem Besitz befindlichen Kunstwerke vom 11. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts umfassen. Die Absicht des Werkes ist eine wissenschaftliche, indem erst eine so umfassende, nach gleichen Grundsätzen durchgeführte Untersuchung der Kunstdenkmale des Landes eine sichere Grundlage für die bayerische Kunstgeschichte bieten kann. Dann soll sie den mit der Verwaltung der Denkmale betrauten Behörden eine Übersicht über die einschlägigen Objekte geben. Endlich wendet sie sich an Künstler und Kunstgewerbetreibende, welchen sie nicht nur Anhaltspunkte für die Restauration von Kunstwerken älterer Zeit, sondern auch reichliche Motive zu neuen Arbeiten bietet. Wir kommen nach Erscheinen des groß angelegten Werkes noch auf dasselbe zurück.

NEKROLOGE.

Der Genremaler und Illustrator Ferdinand Barth, ein Schüler von A. v. Kreling, C. v. Piloty und Kaspar Braun, ist am 30. August in seiner Geburtsstadt Partenkirchen im 50. Lebensjahr an einem Gehirnschlage gestorben. Von seinen Genrebildern haben „der Totentanz“, „der Kaufmann von Venedig“, „Paganini im Gefängnis“, „Torquato Tasso“ den größten Erfolg gehabt. Als Illustrator hat er sich besonders durch seine Mitwirkung an den „Fliegenden Blättern“ bekannt gemacht. Bei der Ausschmückung des Münchener Rathauses hat er sich auch als Freskenmaler bewährt.

St.- In Mailand ist am 21. August einer der bekanntesten Bildhauer Italiens *Francesco Barzaghi*, Schöpfer mehrerer vielbewunderter Meisterwerke, gestorben.

= tt. Am 25. August starb in Stuttgart der Königliche Baudirektor Dr. *Christ. Friedr. von Leins*, seit 1858 Professor der Architektur an der Technischen Hochschule, Vorstand der Kunstgewerbeschulen Württembergs und Mitglied der Kommission von Sachverständigen beim Konservatorium der vaterländischen Kunst- und Altertums-Denkmale. Der hervorragende Künstler war in Stuttgart im Jahre 1814 geboren, erbaute u. A. von 1856 bis 1860 den großartigen neuen Königsbau und später die evangelische Sankt Johannes-Pfarrkirche am Feuersee im reichsten frühgotischen Stile mit einem Kostenaufwande von über 1.000000 M.

PERSONALNACHRICHTEN.

, *Die Antwerpener Kunstakademie* hat den Prinzregenten Luitpold von Bayern zu ihrem wirklichen Mitgliede gewählt. Der Prinzregent hat die Wahl angenommen.

DENKMÄLER.

Denkmälerchronik. Für das *Ludwig Richter-Denkmal* in Dresden hat der deutsche Kaiser 500 M. gespendet. Das Komitee beabsichtigt, demnächst ein Preisausschreiben zu erlassen. Es bedarf jedoch noch weiterer Beiträge, damit ein würdiges Werk zu stande kommt. — Ein Denkmal *Kaiser Wilhelms I.* ist am 2. September in *Burg* bei Magdeburg eingeweiht worden. Es besteht aus einer Bronzefigur des Kaisers in Generalsuniform, die nach dem Modelle des Bildhauers *Habs* in Berlin von Martin und Piltzing gegossen worden ist. Sie erhebt sich auf einem Sockel von grauem schlesischen Marmor. — Das auf der Brühlschen Terrasse in Dresden errichtete Bronzestandbild *Gottfried Sempers* von Johannes *Schilling*, dessen Kosten zunächst durch Sammlungen unter den Mitgliedern des deutschen Architekten- und Ingenieurverbandes aufgebracht worden sind, ist am 1. September feierlich enthüllt worden.

= tt. *Mannheim.* Das Komitee für die Errichtung eines Kriegerdenkmals hat beschlossen, von der Ausschreibung eines Wettbewerbes um die Herstellung des Denkmals Abstand zu nehmen und sofort dem Großherzoglichen Kunstschul-Professor *H. Volz* in Karlsruhe die Ausführung zu übertragen; der Künstler hat bereits dem Komité eine Modellskizze übergeben. Sie zeigt einen geflügelten Jüngling, die Verkörperung von Deutschlands Siegen, welcher kühn vorwärts schreitet. In der einen Hand hält er einen Palmzweig, während die andere Hand das Reichsschwert und die Kaiserkrone, die Symbole der deutschen Einheit, trägt.

= tt. *Essen.* Das am 28. August zur Enthüllung gelangte Denkmal des Begründers der Kruppschen Werke ist von den Bildhauern *Aloys Mayer* und *Josef W. Menges* in München, welche beim öffentlichen Wettbewerbe den ersten Preis erzielten, hergestellt worden. Krupps Gestalt ist von zwei Allegorieen flankirt: der „Humanität“ und der „Arbeit“, beide in $1^1/_2$ facher Lebensgröße durch *W. Rupp* in München in Erz gegossen. —

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

* *An das preussische Kupferstichkabinett* hat die Königliche Bibliothek zu Berlin, wie man uns schreibt, ihre umfangreiche und werthvolle Porträtsammlung abgegeben. Es mögen wohl nahezu 50000 Stücke sein, die nach den Namen der Sammler und Geber geordnet worden. Diese Sammler hatten ihre Spezialitäten: Moehsen z. B. hat nur Bildnisse von Ärzten zusammengetragen.

St.- *Halle.* Am 1. September ist die Kunstgewerbeausstellung im alten Schulgebäude in der Poststraße eröffnet worden. Dieselbe giebt ein gelungenes Bild der kunstgewerblichen Thätigkeit von Halle und seiner weiteren Umgebung, wenngleich sie in einzelnen Teilen noch nicht ganz fertig gestellt ist.

St.- *Metz.* Am 3. September ist die Kunst- und Gewerbeausstellung, wenngleich noch nicht ganz fertig, unter Teilnahme der Behörden und eines zahlreichen Publikums in feierlicher Weise eröffnet worden.

H. A. L. *Das Semperdenkmal und die Semperausstellung in Dresden.* Zum festlichen Abschluss des in Leipzig abgehaltenen Verbandstages der deutschen Architekten- und Ingenieurvereine wurde in Dresden am 1. September in Gegenwart zahlreicher von Leipzig herbeigeeilter Vereinsgenossen und unter Beteiligung der Söhne des Meisters das von *Johannes Schilling* entworfene und in Lauchhammer in Bronzeguss ausgeführte Semperdenkmal enthüllt. Es erhebt sich auf einem nach einer Zeichnung des Baurats Professor *Giese* von *Kessel* und *Röhl* in Berlin hergestellten Sockel von Granit und stellt Semper in jüngeren Jahren etwa in $1^1/_3$ Lebensgröße auf einem durch eine Konsole angedeuteten Baugerüst dar. Er hält einen Bauplan in den Händen und scheint über irgend ein Problem nachzusinnen, eine Situation, bei der die

Gefahr der theatralischen Pose sehr nahe lag und in der That auch nicht ganz vermieden worden ist. Über die Ähnlichkeit steht dem, der Semper im Leben nicht gekannt hat, ein Urteil nicht zu. Schilling hat ihn in der Tracht und in den Gesichtszügen so darzustellen versucht, wie er in den vierziger Jahren in Dresden als bekannte Persönlichkeit umher zu gehen pflegte. Dabei ist nur auffallend, dass in seinem Gesicht ein leidender Zug hervortritt, der uns auf anderen Büsten und Bildern des Meisters nicht wieder begegnet ist. Leider kommt das Denkmal nicht so recht, wie es wünschenswert wäre, zur Geltung, da es, mitten zwischen die wuchtigen Massen des Albertinums und der neuen Kunstakademiegebäude hineingestellt, von diesen fast erdrückt wird. Auch ist der hinter dem Denkmal sich darbietende Anblick, die von Rauch und Ruß geschwärzten Häuser der Salzgasse, nicht geeignet, seine Wirkung zu heben. — Im Anschluss an die Enthüllungsfeierlichkeiten erfolgte die Eröffnung der von dem Architekten *Ernst Fleischer* mit großem Fleiß zusammengebrachten Semperausstellung, für die zum erstenmal ein Parterresaal der neuen Kunstakademie der öffentlichen Besichtigung zugänglich gemacht worden ist. Da nur die auf der Wiener Musik- und Theaterausstellung befindlichen Pläne Sempers für den Theaterbau fehlen, kann man in der Ausstellung ein annähernd vollständiges Bild seiner Thätigkeit gewinnen. Es wäre sehr zu wünschen, dass das mühsam gesammelte Material zur Fortsetzung der von *Manfred Semper* begonnenen, aber schon bei der ersten Lieferung stecken gebliebenen Publikation „über die Bauten, Skizzen und Entwürfe von Gottfried Semper" benutzt würde. Eine für die Anhänger des Meisters besonders interessante Abteilung der Ausstellung bildet die Sammlung seiner Bildnisse und Gedenkstücke. In ihr begegnen wir einer wertvollen Porträtskizze Sempers von der Hand *Lenbachs* aus dem Besitz des Professors Hans Semper in Innsbruck, einem Gipsabguss der überlebensgroßen Büste des Meisters, die im Jahre 1878 von seinem Sohne *Emanuel* modellirt wurde, und die von dem Bildhauer Robert *Ockelmann* für die Hamburger Kunsthalle angefertigte Statuette, gleichfalls in Gipsabguss. Unter der wohl vollständig vertretenen Litteratur von und über Semper bemerkt man auch die drei soeben erschienenen Denkschriften Gottfried Sempers über die k. k. Hofmuseen in Wien (Innsbruck, A. Edlinger Verlag, August 1892. 8.), durch deren Veröffentlichung die Söhne des Meisters den Anteil ihres Vaters an den großartigen Bauten urkundlich festzustellen suchen, um damit den Ansprüchen des Barons *von Hasenauer* auf ihre alleinige Urheberschaft, oder zum mindesten der Übergehung Sempers in den offiziellen Wiener Publikationen entgegenzutreten. Hoffentlich werden auf diesem Wege die hoch bedeutenden Darlegungen des Meisters einem recht großen Bruchteil des kunstliebenden Publikums bekannt werden, denn sie verdienen nicht nur der historischen Gerechtigkeit wegen, sondern auch wegen ihrer ungewöhnlichen Klarheit und Schärfe, mit der sie alle bei einem Museumsbau hervortretenden Fragen beleuchten, die allgemeinste Beachtung zu finden.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

Th. *Bilderfälschung.* Der Antwerpener Gemäldehändler Defordt wurde zu 16 Monaten Gefängnis und bedeutender Geldbuße verurtheilt, weil er sich gewerbsmäßig mit dem Verkaufe gefälschter Meisterwerke befasste, d. i. mit Kopien von Gemälden berühmter niederländischer Meister, denen er durch gefälschte Unterschriften und eine besondere, den Schein des Alters hervorbringende Behandlung das Aussehen von Originalgemälden verliehen hatte. Zahlreiche Fremde fielen alljährlich dem Betrüger zum Opfer.

= tt. Die Gesamtkosten des Turmausbaues des Berner Münsters nach den Entwürfen des Ulmer Dombaumeisters Professor Beyer sind auf ungefähr 476000 Franken, veranschlagt; die Bauausführung erfolgt unter der speziellen Leitung des Berner Architekten Müller. Die Beschaffung der Geldmittel soll durch eine bereits genehmigte und im Gange befindliche Dombaulotterie erfolgen. Beabsichtigt wird außer dem Turmausbau auch noch die stilgerechte Instandsetzung des dreischiffigen Langhauses der Münsterkirche.

AUKTIONEN.

St.- *München.* Am 26. und 27. September versteigert J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne) die innere Ausstattung des Ateliers und der Wohnung des Historienmalers Professor Franz Wagner in München. Der Katalog, der kürzlich erschienen ist, ist mit fünf Phototypien, die einzelnen Räume darstellend, ausgestattet; am ersten Tage gelangen die kleineren Einrichtungsgegenstände von Kunstsachen, am zweiten die Möbel, Kostüme, Stoffe und Gemälde zum Verkauf.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik 1892. Nr. 18.
Altmeister Alt. von W. L.-Kunsthistorisches in Wiener-Neustadt Von P. v. Radics — VI Internationale Kunstausstellung in München. Von Hans Peter.

Allgemeine Kunstchronik. 1892. Nr. 17.
Wechsel in der Leitung der kaiserlichen Gemäldesammlung Die Polen und Schweden im Glaspalast Von H Peters — Leopold Karl Müller †. — Emil Schindler †. — Max v [illegible] Von R. Schäfer — Weltausstellung in Chicago. — Madrider Kunstausstellung bei der Kolumbusfeier.

Architektonische Rundschau. 1892. Heft 11.
81. Portal des Hauses Marquardt in Stuttgart; erbaut von Eisenlohr und Weigle, Architekten daselbst. — 82/83 Entwurf zu einem herrschaftlichen Wohnhause von Architekt A. H. Hart in London. — 84. Villa Stolte in Genthin; entworfen vom Regierungsbaumeister C. Lange in Berlin. — 85. Pfeilerendigung vom Dom zu Como; aufgenommen von Architekt Anton Weber in Wien. — 86. Entwurf zu einer Friedhofskapelle auf dem Emmersberg bei Schaffhausen von Architekt Jacques Gros in Zürich 87. Grabmal in München; entworfen von Architekt Baumeister daselbst. — 88. Musterzeichenschule in Budapest erbaut von Professor Ludwig Rauscher daselbst.

Archivio Storico dell' Arte 1892. Heft 5.
La raccolta del Senatore Giovanni Morelli in Bergamo. Von Gustavo Frizzoni. — Giovanni da Siena. Von Corrado Ricci. — La capella di San Pietro Martire presso basilica di Sant' Eustorgio in Milano. Von Luca Beltrami. —

Bayerische Gewerbe-Zeitung 1892. Nr. 14—16.
Das Fest der Grundsteinlegung zum Neubau des Bayerischen Gewerbemuseums. — Die Enthüllungsfeier des Cramer-Klett Denkmals. — Aus dem Nürnberger Gewerbeleben der letzten 100 Jahre. Von O. J. Stockbauer. — Geschichte des Gewerbevereins in Nürnberg. — Die internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen in Wien 1892. — Die k. k. allgemeine Staats-Handwerkerschule in Linz.

Die Kunst für Alle. 1892. Heft 22.
Die Münchener internationale Ausstellung von 1892. VI. Von Fr. Pecht. — Kunstgeschichte an unseren Hochschulen.

Die Kunst für Alle. 1892. Nr. 23.
Die Münchener Internationale Kunstausstellung 1892. VII. Von Fr. Pecht. — Die neueren Vervielfältigungsverfahren. Von G. van Muyden.

Die Kunst für Alle 1891/92. Nr. 24.
Die Münchener internationale Kunstuusstellung 1892. VIII. Von Fr. Pecht. — Aus dem italienischen Kunstleben. Von Dr. H. Barth. — Die Neuerwerbungen der Kunsthalle in Hamburg.

Gewerbehalle. 1892. Heft 9.
Taf. 65. Büffett: entworfen von Architekt R. Hinderer in Stuttgart. — 66. Arbeiten in geschnittenem und gepunztem Leder von H. Jacobsen in Hamburg. — 67. Weinkühler; entworfen von W. Rupp, ausgeführt von Eustachius Faustner in München. — 68. Gotische Konsolen im Münster in Ulm; aufgenommen von Robert Knorr in Stuttgart. 69. Eichenholzschrank im

Kunstgewerbemuseum zu Graz. Frankische Arbeit aus dem 16. Jahrhundert; aufgenommen von Professor Karl Lacher daselbst. — 70 Ofenschirm; entworfen von Hans Kaufmann in München. — 71 Alte Ulmer Schmiedearbeiten; aufgenommen von Rob. Knorr in Stuttgart. — 72 Muster für Leinenstickerei; entworfen von Anton Unger in Wien; ausgeführt von Schwarz und Gröner daselbst.

Mitteilungen der k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der kunst- und historischen Denkmale. 1892. Heft 1 u. 2.

Bericht über die Ausgrabungen römischer Baureste gegen Ende 1890 in der Stadt Salzburg. Von A. Petter. — Pfarrkirche in Anif bei Salzburg. Von V. Berger. — Die Baulichkeiten zu Kloster Landstraß. Von J. Wallner. — Aeltere Grabdenkmale in der Steiermark. II. Von L. v. Beck-Widmannsstetter. — Hans Schnatterpeck und das Altarwerk in Niederlana. Von E. Stiassny. — Zur Geschichte der Wrschowetzschen Gemäldesammlung in Prag. Von Dr. Th. Frimmel. — Böhmische Zinngefässe. Von Fr. v. Rziha. I. II. — Die Kirche zu Arnostovic bei Votic in Böhmen. Von E. Fiala. — Die Bilderreste des Wigaloiscyklus zu Runkelstein. I. II. Von E. K. Graf Waldstein. — Die Fresken Paul Trogers im Stifte Göttweig. Von Fr. Endl. Die Ausgrabungen zu Frögg im Jahre 1891. Von K. Hauser. — Die griechisch-orientalischen Pfarrkirchen in Solka und Arbora. Von K. Romstorfer. — Eine prähistorische Fundstelle am Kuchelberge bei Meran. Von Dr. Franz Tappeiner. — Bericht über die Grabungsversuche am Fusse des Glurnser Köpfls und am Tartscher Bühel im Ober-Vintschgau. Von Dr. Franz Tappeiner. — Eine neolithische Fundstätte auf dem Hippolythügel in dem Mittelgebirge von Tisanz bei Meran. Von Dr. Franz Tappeiner. — Ueber die Erhaltung des Gurker Domes und dessen Malereien. I. II. Von C. Sitte. — Die Römergrabstätte vor dem Linzerthore in Salzburg. Von Dr. A. Petter. — Die Kirche in Bensen. Von R. Müller. — Die Pfarrkirche in Hietzing bei Wien. Von Dr. A. Jlg. — Eine Fundstelle aus drei Zeitperioden. Von G. Calliano. — Ueber alte Fresken an der Kirche zu Fiume bei Brixen. Von Dr. H. Schmölzer. — Romanische Wandmalereien in St. Margareth zu Lana bei Meran. Von K. Atz. — Der Schlossturm in Krumau. Von Prof. E. Brechler. — Neuentdeckte Fresken im Kirchlein St. Markus zu Marcovic bei Žleb. Von A. Cermak. — Aeltere Grabdenkmale in Kärnthen. Von L. v. Beck-Widmannsstetter. I. — Die Tempelkirche in Resnovic in Mähren. Von Prof. A. Procop.

Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie. 1892. Heft 8.

Die farbigen Kupferstiche des 18. Jahrhunderts. Von Eduard Chmelarz. (Fortsetz.) Textiler Hausfleiß in der Bukowina. Von Dr. Al. Riegl. (Schluss.)

Zeitschrift für christliche Kunst. 1892. Heft 5.

Die deutschen Gemälde von 1300 bis 1550 in den Kölner Kirchen. Von L. Scheibler. — Gotisch oder Romanisch? VII. Brief. (Schluss.) Von J. Prill. — Mittelrheinisches Seidengewebe mit Inschrift aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Von J. Brinckmann.

Gazette des Beaux-Arts 1892. Lief. 423.

Les sarcophages de Sidon au Musée de Constantinople II. Th. Reinach. — La Céramique italienne d'aprés quelques libres nouveaux II. Von A. Darcel. — A propos de quelques peintures de Louis-Michel Vanloo. Von P. Lefort. L'art décoratif dans le vieux Paris. Von V. de Champeaux.

L'Art. 1892. Nr. 678.

Un tableau de Rembrandt au Musée royal de Stockholm. Von Emile Michel. — Les Débuts de Greuze. Von Ch. Normand.

L'Art 1892. Nr. 679.

Les premières années de Charlet. Von F. Lhomme. — Une lettre de Charlet. — Le dernier peintre de l' école romantique en Italie. Von Alfredo Milani. — Notre dame de St. Cordon par Carpeaux. Von P. Foucart. — Le peintre Suisse Emile David. Von E. Tissot.

Magazine of Art. September 1892.

Niccolo Barabino. Von Signora Linda Villari. — Burmese Art and Burmese Artist. Von Harry L. Tilly. I. — „Eliza Anna Lindley (Mrs. Sheridan) and her Brotner". Von T. Gainsborough. — Copyright in Works of fine art. Von G. E. Samuel — Sculpture of the Year British Sculpture. Von Claude Philipps. — Coxs „vale of Clwyd". Von J. Orrock. — The Centaur. Translated from the french of M. de Guérin. Von Ch. Whibley.

The Art Journal 1892 September.

Rambles in the isle of Wight. II. Von Marcus. B. Huish. — Knives, Spoons and Forks. Von Aymer Vallance. — The summer exhibitions at home and abroad. IV. The salon of the Champ de Mars. Von Claude Philipps. — A painter i Knew. Von W. W. Fenn. — Our provincial Art Museums and Galleries IV. Sheffield and Wolverhampton. Von H. M. Cundall.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.



